

من أجل كرامة الانسان ...

الرجل الذى قاد الثورة ليلة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، من أجل كرامة الانسان .

الرجل الذى قاد المعركة ضد المؤامرات الدولية ليحقق مشروع السد العالى ، تحقيقا للرخاء ، من أجل كرامة الانسان .

الرجل الذى عاش شهور المحنة يحارب قوات العدوان ، ليدفعها عن أرضه ، من أجل كرامة الانسان .

الرجل الذى قبل الوحدة مع سورية ، ليصون أرض سورية من الفتن وألوان العدوان ، من أجل كرامة الانسان .

الرجل الذى أصدر التشريعات الاشتراكية ، ليقيم لمواطنيه عدالة اجتماعية ، من أجل كرامة الانسان .

انه هو نفسه ، الرجل الذى ارتفع على اعتبارات المرارة ، وسما فوق دوافع الغدر ، وتجاوز الألم والمحنة ، من أجل كرامة الانسان.

لم يرض أن تحسم العمليات العسكرية ، موقف الغـدر فى سورية ، حقنا للدماء ، حتى دماء الآثمين .

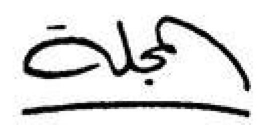
ولم يقبل أن يستبدل العمليات العسـكرية ، بحرب أهلية ، ادخارا للطاقات العربية من أن تتبدد ، ولو كانت طاقات الغادرين .

وآثر أن يترك كل شىء للتاريخ ، وللضمير ، ليحكم على الفئة الخارجة على الجماعة العربية .

ولقد فعل ذلك كله من أجل كرامة الانسان .

اضطرادا مع تاريخه يوم خرج للعاصفة ليلة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، ويوم صمد للمؤامرات وأعلن تأميم القناة فى ٢٦ يوليو ١٩٥٦ ، ويوم واجه العدوان على بلاده فى ٢٩ اكتوبر ١٩٥٦ ، ويوم مد يده لانقاذ سورية فى ٢٢ فبراير ١٩٥٨ ، ويوم أصدر التشريعات الثورية فى يوليو ١٩٦١ .

ومن أجل كرامة الانسان ، سيستمر جمال عبد الناصر يعمل ، حتى ينتصر الانسان ــ كل انسان ــ .



معنى الانفصالية.. ومعنى الرجعية...

بقلم : احمد بهاء الدين



مظاهرات السخط والاحتجاج في دمشق على الحركة الانفصالية

عندما قال الرئيس **جمال عبد الناصر** في حديثه الى الأمة العربية مساء الخميس ٥ اكتوبر ١٩٦١ **((اعان الله سورية الحبيبة على أمورهـا ، وسدد خطاها وبارك شعبها))** .. كان يكتب بذلك السطور الأخيرة في كتاب ذهبي ، استغرقت صفحاته ما يقرب من اربع سنوات ، هو كتاب الوحدة بين سوريا ومصر ...

وهو ليس الكتاب الأول ولا الكتاب الأخير ، ولكنه جزء آخر من اجزاء كتاب مستمر خالد ، هو كتاب الأمة العربية .. بساعات نصرها وهزيمتها ، وبسنوات أفولها وسنوات اشراقها ...

والذى حدث هو أن فئة قليلة من ضباط الجيش السورى استطاعت أن تستولى فى ساعات الليل الأخيرة على دار الاذاعة وعلى المراكز الحساسة فى دمشق وان تبدأ فى اذاعة بياناتها التى انتهت الى المطالبة بالانفصال الكامل عن الجمهورية العربية المتحدة . وقد قابل شعب سوريا هذا الانقلاب اول الامر بالوجوم .. وانتهز الانقلابيون لحظات هذا الوجوم الثمينة لكى يدعموا مراكزهم ويشددوا قبضتهم على أرجاء البلاد . وعندما افاق شعب سوريا الى نفسه ، وانطلقت مظاهراته وهتافاته ، وسقط جرحاه وقتلاه وهم يهتفون بالوحدة .. كان الموقف كله قد أصبح خطيرا ليس له الا واحد من ثلاثة حلول ..

- اما عملية عسكرية توجه من القاهرة الى سوريا لقهر قوات الانقلاب المسلحة ..
- واما حرب اهلية بين السورى والسورى ..
- واما انهاء التجربة التى دامت ما يقرب من اربع سنوات .

ولقد آثر الرئيس جمال عبد الناصر ـ فى ساعات الظلام والخطر أن يتغلب العقل ، ويتغلب المبدأ على اعتبارات اللحظة والمرحلة . فاستبعد الحل الاول حتى لا يراق فيه دم السورى ودم المصرى ، وينفتح فى جسد الأمة العربية جرح لا يلتئم بسرعة .

واستبعد الحل الثانى ، بل وجه الخطاب الى شعب سوريا ، يناشده أن يضع الوحدة الوطنية فوق كل اعتبار ، بعد أن بدا أن كثيرا من القوى الأجنبية يمكن أن تحاول استغلال هذه الفتنة لنشر الفوضى فى المنطقة العربية ، ولتحقيق مكاسب ضد مصالح الوطن العربى من خلال هذه الفوضى ..

وهكذا اختار **جمال عبد الناصر** الحل الأخير ، مؤثرا اعتبارات المصلحة العربية العليا ، قبل أى اعتبار آخر ...

وانه لمن القليل النادر ، فى عالم اليوم المتصارع المضطرب ، أن نجد قرارا سياسيا ، أو بيانا سياسيا، حظى بالتقدير والاعجاب الشامل من شتى الفئات والجهات ، كما حدث بالنسبة لهذا القرار الذى اتخذه جمال عبد الناصر ، والبيان الذى أذاعه مساء الخميس ٥ أكتوبر الماضى .

وعندما نتأمل «خلاصة» ما حققه هذا القرار السياسى التاريخى ، نجد أنه :

أولا ــ ألغى احتمالات قيام حرب أهلية عربية .

ثانيا ــ أغلق الباب فى وجه احتمالات التدخل الأجنبى خلال المحنة العربية .

ثالثا ــ انقذ عقيدة القومية العربية والوحدة العربية من تخريب مؤكد ، متعمد ، تتعاون عليه قوات الانفصال ، والقوى الاجنبية ، والمشاعر الجريحة الثائرة على السواء ...

والدارس للتاريخ العربى ــ قديمه وحديثه ــ يستطيع أن يدرك أى ضرر أصاب الأمة العربية من مثل هذه الفتن .. ويستطيع بالتالى أن يدرك أى درس جديد بليغ ، تتعلمه الأمة العربية ، من مثل هذا القرار الذى اتخذه واحد من أبطال تاريخها الأبرار ..

وقد أطلق الرأى العام العربى ــ فى تعبير تلقائى ــ على قادة الانقلاب ومحركيه صفتين أساسيتين هما : **الانفصالية ... والرجعية ...**

وانهما لصفتان تستحقان الوقوف عند كل منهما وقفة قصيرة .. لانهما مفتاح القضية كلها .

فنحن حين نتأمل الحقبة القريبة من التاريخ العربى الحديث ، نجد أنه كان هناك دائما تياران : تيار يتجه الى الوحدة وتيار يتجه الى الانفصال وكل واحد من هذين التيارين الأساسيين ، يحتوى فى باطنه على تيارات فرعية صغيرة ...

أما تيار الوحدة فقد كان يغذيه على الدوام عاملان ..

العامل الأول .. هو الاحساس بأن العالم كله يتجه الى مزيد من الوحدة . فالتفاصيل تختفى بالتدريج من خريطة العالم لتحل محلها «وحدات» انسانية أكبر وأشمل . وقد تزايد شعور الدول الصغيرة بالحاجة الى الذوبان فى وحدات أكبر بعد الحرب العالمية الثانية ، حين استأثر بالمسرح الدولى ماردان عملاقان هما **الاتحاد السوفيتى والولايات المتحدة الامريكية** ، ثم حين استقلت **الهند** كدولة واحدة ، وحين أنهت **الصين** حروبها الاهلية وتوحدت فى دولة واحدة . فى هذا الجو ظهرت صيحات الوحدة فى **البلقان** ، وفى **غرب أوروبا** ، وفى **افريقيا** . فتعقد الحياة ، وتزايد حاجات الانسان ، ونمو حجم المؤسسة الانتاجية ، ونمو حجم البحث العلمى وتضخم تكاليفه .. كل هذه الأسباب جعلت الحاجة ماسة الى وطن أكبر ، وسوق واحد أكبر ، وتنوع فى الموارد ، وتكامل فى الجهد الانتاجى أكبر . وها نحن نرى بأعيننا نمو تجربة رائدة كتجربة **السوق الاوروبية المشتركة** ، تجربة تغير خريطة اوروبا كما لم تغيرها كل حروب القرن التاسع عشر والقرن العشرين ، تجربة تضم شعوبا حاربت وتطاحنت فى تنظيمات اقتصادية ثم اجتماعية واحدة . وفى تاريخ قريب محدد منذ الآن ، قبل عشر سنوات ، سيكون من حق اى عامل فى غرب أوروبا ان يعمل فى اى بلد، ومن حق اى مال فى غرب أوروبا ان يستقر فى أى بلد ، كخطوات فى الطريق نحو توحيد اشمل واعمق.

أما العامل الثانى الذى كان ولا يزال يغذى تيار الوحدة فى البلاد العربية .. فهو فى الواقع ليس الثانى فى الاهمية ، ولكنه الأول فى الظهور كعامل مؤثر ومازال الأول فى الأهمية .. ذلك هو الشعور الذى يحس به كل فرد فى كل قطر عربى بالانتماء الى أمة اكبر والى وطن أشمل من وطنه المرسوم على الخريطة . هذا الشعور بالانتماء الى امة عربية واحدة ظل ينمو خلال التاريخ العربى الحديث بلا انقطاع ، بعد أن دفنه الاستعمار التركى والانهيار الحضارى تحت التراب زمنا طويلا . وهو

شعور تشارك فى تكوينه عناصر ماديـــة وسياسية وتاريخية ونفسية وثقافية كثيرة . المهم أن هـذا الشعور ، وان كان ينبع من هذه العوامل ، الا انـه وصل الى درجة من القوة جعلته فى حق ذاته عاملا قويا يؤثر على الأحداث تأثيرا عميقا .

هذا التيار الكاسح المندفع فى اتجاه الوحدة ، كان يعترضه او يتعارض معه تياران آخران ..

تيار يرفع شعارات للوحدة ، ولكنها شــعارات لا تستهدف الوحدة الشعبية بنتائجها التحررية التى لابد منها . ولكنها تستهدف القبض على زمام ذلك الجواد المندفع المسمى بالوحدة ، واسلاس قياده فى اتجاه آخر . كالدعوة الى مشروع **الهلال الخصيب** مثلا . اذ كانت فى ظاهرها محاولة لتوحيد عدد من الاقطار العربية ، ولكنها كانت فى الحقيقة تستهدف استرجاع سوريا الجمهورية المنطلقة بعـد الحرب الثانية ، وردها الى حظيرة النظام الاقطاعى المرتبط بالاستعمار ، الذى يهيمن عليه العرش الهاشمى .

والتيار الثانى تيار الانفصال . فمـرور عشرات من السنين على تقسيم البلاد العربية خلق مصـالح معينة لا تعيش الا فى نطاق الاوضاع القائمـة . والخشية التى تساور المصالح الاستعمارية الأجنبية من قيام دولة عربية واحدة تجعلها تغــذى هذه العناصر الانفصالية ، لأن ابقـاء النفوذ الاجنبى فى وطن عربى منقسم أسهل بكثير من محاولة ابقاء هذا النفوذ فى وطن قوى متحــد . يضاف الى ذلـك النعرات المحلية التى لا يخلو منها أى بلد فى العالم ، الى جانب المحاولات القديمة لتضخم مشـــاكل الأقليات واذكاء الصراع بشأنها ، حتى تصبح فى حد ذاتها عقبة تحول دون تحقيق حلم الوحدة الكبير .

الانفصالية اذن لها رواسب قديمة ولها أنصـار ورجال .

ومن استمع الى اذاعات راديو دمشـــق عقب الانقلاب الانفصالى ، لاحظ ولاشـــك النزعات والنعرات التى تحاول دعاية الانقلاب اذكاءها . فقد ظنت فى بداية الأمر ، أنها بتوجيهها الخطـــاب الى « **الوطنية السورية** » سوف تستنفر هذه الوطنية ضد القومية العربية .

ولكن دعاية الانقلاب ، بعد يوم واحد فقـط من هذه المحاولة ، لجأت الى التستر وراء اسم القومية العربية والوحدة العربية وشعاراتهـا ، فى اسراف ينبىء عن رد الفعل العنيف الذى قوبلت محاولة القاء هذه الشعارات فى سلة المهملات .

وترديد شعارات الوحدة العربية لا ينفى بالضبط عن الانقلاب نزعته الانفصالية ، ولكن مجرد اضطرار الانفصاليين الى الاسراف ــ ولو مـع التزييف ــ فى استخدام شعارات الوحدة ، أمر له مغزاه ، اذ يدل على عمق فكرة الوحدة فى النفوس . وطالما أن الفكرة باقية ، فسوف تقوى فى يوم مـا على طرح الزيف المتردد والاحتفاظ باللون الأصيل .

بقى بعد ذلك أن نوضح لماذا نصف هذا الانقلاب الانفصالى ، بانه رجعى ...

كيف نقول أنه انقلاب رجعى ، وهو يعد باطلاق الحريات واجراء انتخابات والسماح بحرية انتقال رءوس الاموال .. سواء فى ذلك انتقـــال رءوس الاموال السورية الى الخارج أو انتقال رءوس الاموال الاجنبية الى الداخل ؟..

نعم .. اننا نقول انه رجعى رغم هذه الوعود ، بل واحيانا « **بسبب** » بعض هذه الوعود بالذات ..

« **فالحرية** » ليست كلمة مجردة ، خاليـــة من المعنى ... ان الحرية كلمة يتغير معناها فى القاموس السياسى من عصر الى آخر ، بل ومن بلد الى آخر .

● ما هى المشكلة الرئيسية التى تواجه شــعب سوريا داخليا ، واى شعب آخر من شعوبنا العربية اليوم ؟

انها ولاشك مستوى المعيشة المنخفض ، والفقر ، اى التخلف الاقتصادى الذى يـؤدى الى التخلف الاجتماعى والثقافى والسياسى والوطنى .. فضلا عن انعدام العدل الاجتماعى .

● ما طريقة حل هذه المشكلة ؟

انها ولاشك طريقة واحدة : التنميـــة الاقتصادية ..

● ما اسلوب التنمية الاقتصادية ؟

التوجيه والتخطيط ، بقصد تحويـل المدخرات القومية من مصروفات ترفيهية وكمالية فى أيدى القلة ، الى ثمن آلات ومعدات وخبرات لبناء السدود واقامة المصانع واستصلاح الأرض وشق الطرق

● ما العقبة فى سبيل تنفيذ هذه العملية ؟

العقبة هى أن هذه المدخرات موجودة فى أيدى الأقلية . وأن هذه الأقلية تقاوم للاحتفاظ بما فى يدها ، وبالتـالى فهى تقاوم عملية التنمية على الوجه الصحيح .. اى تقاوم التقـــدم الاقتصـــادى والاجتماعى ...

● تحت أى شعار تريد هذه الأقلية ان تحتفظ بهذه المدخرات ؟

تحت شعار الحرية ..

الحرية الاقتصادية ...

حرية الفرد فى ان يهرب ملايين الليرات الى خارج البلاد . فهو حر فى أملاكه . كما أن الفقير حر فى فقره ..

ولكننا نفهم الأمور على نحو آخر تماما .. اننا نرى أن هذه الملايين من الليرات هى عرق الشعب وكدحه فى حقول القمح وامام آلات النسيج . وان «حق» ملايين السوريين فى هذه الاموال فوق «حرية» القليلين فى استغلالها او اهدارها ...

ومن الوهلة الاولى ، لم يخف اصحاب الانقلاب الانفصالى هذا اللون الرجعى : اذ هاجموا القوانين الاشتراكية التى تقوم على تمليك الشعب ادوات الانتاج الكبرى ، وتوزيع جانب من ارض الاقطاع على الفلاحين ، وتحديد نسبة من ارباح المؤسسات توزع على العاملين فيها ، واشتراك العمال فى عضوية مجالس الادارات ...

واذا كان الانقلاب قد تراجع هنا ايضا بعد أيام ، وقال انه يترك مهمة الغاء هذه القوانين وخنقها لأول برلمان ، فليس هذا ايضا الا تراجعا امام الضغط الشعبى ، يخفى من ورائه تآمرا وانتظارا للخطة المواتية لسحق هذه القوانين ...



الرئيس جمال عبد الناصر يلقي خطابه في مؤتمر طلاب الجامعة

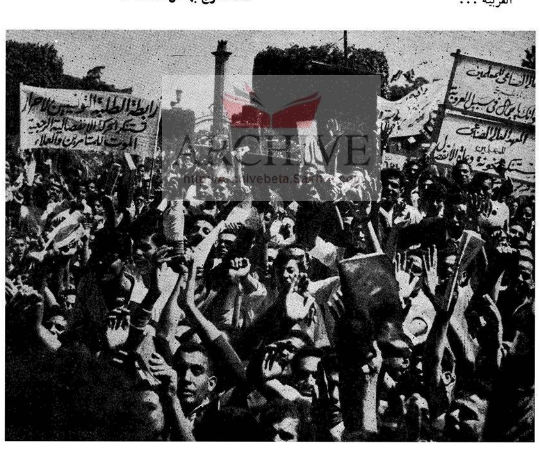
اما بالنسبة لما قيل عن اطلاق حرية الاحزاب . فلا يجب هنا أن تخطـر على بالنا صـورة الاحزاب بمعناهـا الأوروبى مثـلا . ان معناهـا فى الواقع خلق عـدد كبير جـدا من الفئـات المتناحرة ، التى يؤدى تناحرهـا وتساويهـا فى القوة الى تجمد التطور الاجتمـاعى والاحتفاظ بالأشكال الاجتماعية القديمة على حالها بينما الصراع السياسى لا يتعدى الكلام . فللأحزاب قاعة البرلمان، وللاقطاعيين والرأسماليين الأرض ورءوس البرلمان .

وليس هذا هو الوضع المثالى لمرحلة من الثورة والانقلاب الاجتماعى والتغيير الجذرى فى حياة الأمة العربية ...

وبعد ..

فان هذا الانقلاب قد أصاب القومية العربية ولا شك بضربة اليمة . ولكن الضربة حلت « بالتجسد المادى» للقومية العربية ، وهو وحدة سوريا ومصر ، ولكنها لم تضعف العقيدة ذاتها ولم تزعزع مكانها العميق فى نفوس أبناء الأمة العربية ...

والانقلاب ــ اذ تكون من تحالف بين الانفصالية وبين الرجعية الاجتماعية ــ قد أنار السبيل ولاشك امام الملايين من العرب ، الذين كانوا لا يرون هـذه الرابطة بين القوتين بوضوح كاف ، أو كانوا لا يؤمنون بان تحقق الوحدة العربية مرتبط بالتيار التقدمى العربى . ولكنهم الآن قد رأوا وآمنوا . وتلك فائدة هامة نخرج بها من المأساة ..



مظاهرات الاحتجاج على الحركة الإنفصالية ، والتأييد للرئيس جمال عبد الناصر

من تاريخنا القومي

ذكرى جلاء الفرنسيين

فى ١٨ اكتوبر سنة ١٨٠١ ــ أى منذ ١٦٠ سنة بالضبط ــ كان جلاء آخر فرد من قوات الاحتلال الفرنسى عن الاسكندرية ، وهو الجنرال «منو» Menou ومن قبله أخذت السفن المقلة للجنود الفرنسيين تقلع عن الاسكندرية فى خلال شهر سبتمبر . وهذا التاريخ (سبتمبر ــ اكتوبر سنة ١٨٠١) هو من التواريخ الهامة فى حياة مصر القومية اذ تم جلاء الاحتلال الفرنسى عن مصر بعد أن ظل مضروبا على البلاد نيفا وثلاث سنوات (من ٢ يولية سنة ١٧٩٨) .

فى هذه السنوات الثلاث ظلت البلاد تقاوم الحملة الفرنسية التى كانت أول صفحة للمطامع الاستعمارية الاوروبية فى مصر فى العصر الحديث .

قاومت الأمة تلك الحملة ، بكل ماأوتيت من حول وقوة ، ولم يطمئن الفرنسيون يوما الى بقائهم فى البلاد ، ولا استطاعوا أن يخمدوا الروح القومية فى هذا الشعب الأبى المجيد الذى يسكن وادى النيل

كانت الحكومة الفرنسية قبل تجريد الحملة على مصر تظن أنها لن تلقى مقاومة من جانب المصريين لما وقر في الأذهان وقتئذ من ميلهم الى الهدوء والسكينة ، وكانت تعتقد أن المقاومة الوحيدة التى تنتظر أن تبدو فى مصر انما تأتى من جانب المماليك

لكن الحوادث قد خيبت ظنون الفرنسيين فبينما انتهت مقاومة المماليك بهزيمتهم فى واقعة الأهرام (٢١ يوليه سنة ١٧٩٨) استمرت مقاومة الشعب المصرى طيلة سنوات الاحتلال الفرنسى .

بدأت المقاومة الشعبية فى الاسكندرية ، فقد دافع الاهلون عن أسوار المدينة دفاع المستميت وظل السيد **محمد كريم** حاكم الاسكندرية الوطنى يذود عنها . واعتصم بقلعة « **قايتباى** » ومعه فريق من المقاتلة ، الى أن كلت قواه أمام جحافل « **نابليون** »

وبلغت خسائر الفرنسيين فى غزو الاسكندرية نحو ثلثمائة من القتلى والجرحى والضحايا من أهل المدينة نحو ثمانمائة بين قتيل وجريح

معركة شبراخيت

وفى معركة شبراخيت التى وقعت يوم (**١٣ يوليه سنة ١٧٩٨**) بين الأسطول الفرنسى والأسطول المصرى فى النيل ، كان الألوف من الفلاحين المسلحين على ضفتى النيل يهاجمون الاسطول الفرنسى من

عن مصر... بقلم : عبد الرحمن الرافعي

الشاطئين واستولوا على سفينتين مسلحتين ولكن اصابة السفينة المصرية التى كان بها مستودع الذخيرة جعل النصر فى جانب الفرنسيين وتابع الجيش الفرنسى زحفه على القاهرة

التطوع العام ومعركة الاهرام

ولما وصلت العاصمة أنباء واقعة شبرا خيت ، أحس الناس شرا مستطيرا ، وأخذ المماليك يهتمون بشئونهم دون الدفاع عن العاصمة . وينقلون أمتعتهم من قصورهم الى بيوت صغيرة لايعرفها أحد . واستمروا عدة ليال ينقلون امتعتهم ويستودعونها معارفهم وثقاتهم . وأرسلوا بعضها الى الاقاليم . كل ذلك حتى لاتصل اليها أيدى المغيرين بعد احتلال المدينة وبينما هم منهمكون فى هذه الصغائر كان اهل القاهرة ، الذين طالما عانوا من ظلم المماليك ما عانوا ، يتطوعون للدفاع عن العاصمة فى وجه الجيش الزاحف وظهر الشعب فى ساعة الخطر ارقى نفسا وانبل قصدا من حكاية الظالمين .

فقبل معركة الاهرام بأيام قليلة ، نودى بالنفير العام وخروج الناس للمتاريس فلبى المواطنون الدعوة ، وأغلقوا الدكاكين والاسواق ، وخرج جميعهم الى جهة بولاق للدفاع عن القاهرة واشتركت طوائف الشعب فى التطوع . فكانت كل طائفة من أهل الصناعات تجمع المال من أفرادها اكتتابا ، ويجتمعون ليرتبوا مايصرف عليهم ومايحتاجون اليه مما جمعوا وتبرع بعض الناس للانفاق على البعض الآخر . ومنهم



الشيخ السادات

من جهز بالسلاح والزاد بعض المقاتلة • بحيث بذل النـاس ما فى وسعهم ، وفعلوا ما فى مقدورهم وطاقتهم • وسمحت نفوسهم بانفاق أموالهم • فلم يبخل أحد فى ذلك الوقت العصيب بشىء يملكه •

وخلت طرقات العاصمة وبيوتها من كل قادر على حمل السلاح • واتجهوا جميعا نحو بولاق أستعدادا لرد الجيش الزاحف على البلاد • ولم يبق فى المنازل سوى النساء والصغار والضعفاء والمـرضى الذين لايقدرون على الجهاد .

ولم يكن فى الامكان أن تنجح هذه التدابير فى رد جيش « **نابليون** » المجهز بالعلم والنظام والسـلاح والكفاية الحربية التى اكسبته النصر فى حـروب أوروبا • لكن الشعب لم يقصر فى الدفاع •

وبالرغم من الفوز الذى ناله الفرنسـيون فى معركة الاهرام (**٢١ يوليه سنة ١٧٩٨**) •وفرار المماليك بعد هزيمتهم فى هذه الواقعة • فان الشعب المصرى لم يضعف ولم يستسلم للمستعمرين ، بل ظل محتفظا بروح المقاومة فى العاصمة نفسها وفى الاقاليم القريبة والبعيدة • فى الوجه البحـــرى والوجه القبلى •



سليمان الحلبى

لوحة تمثل عودة الجيش الفرنسى الى مصر بعد حملته الفاشلة على سوريا

ثورة القاهرة الاولى

ففى القاهرة شبت الثورة الأولى ضد الفرنسيين **فى ٢١ اكتوبر سنة ١٧٩٨**

وكانت ثورة منظمة ، ولها لجنة تديرهـا وتنشر دعوتها ، وتنظم صفوفها ، ومقرها فى الجامع الازهر وأخذت هذه اللجنة تنظم المتطوعين للقتال وتستخرج الأسلحة المخبوءة وانتخبت **السيد محمد السادات** من علماء ذلك العصر رئيسا لها .

فتجمهر الناس فى اليوم الموعود ، وكانوايتالبون فى الشوارع زرافات ، ويتعاهدون على المقـاومة ، واخذت سمات الغضب والثورة تبدو عـلى الشعب الهادىء الوديع وظهرت الاسلحة فى ايدىالمتجمهرين بعدما كانت محجوبة عن الانظار واقبل القـرويون وأهل الضواحى الى المدينة الثائرة ، فاشتركوا فى الثورة .

مقتل الجنرال ديبوى

وأخذ الثوار طريقهم الى المخافر الفرنسية ، فقتلوا الجنود والحراس • وكان من بين القتلى **الجنـرال « ديبوى »** Dupuy قومندان القـاهرة • فزاد هذا النصر الأول من حمية الثـائرين وحضر « **نابليون** » وكان يتفقد استحكامات مصر القديمة والروضة ، فألفى القاهرة كالشعلة تضطرم نارها . فأمر أن تنصب المدافع على مرتفعات المقطم • وأن تطلق القنابل على الجامع الأزهر معقل الثورة •

ضرب الازهر بالمدافع

وفى اليوم التالى ، نفذ الفرنسيون ما امـر به « **نابليون** » فضرب الازهر بالمدافع ، وأحدثتالمدافع تخريبا هائلا فى الازهروالأحياء المجاورةله • وتغلبت قوة الحديد والنار على مقاومة شعب أعـزل الا من الاسلحة البدائية • وبلغت خسائر الفرنسـيين فى هذه الثورة ٣٠٠ قتيل وخسائر الأهلين اربعة آلاف شهيد • وهذا يدل على ضخامة الثورة •

وقد أسرف الفرنسيون فى القتل • ولم تأخذهم رحمة حتى بالنساء فقتلوا كثيرا منهن ،وهـذا من أفظع ماسمع فى التنكيل وسفك الدماء • وفى ذلك يقول **((بورين))** Bourienne سكرتير « **نابليون** » الخاص فى مذكراته ((**سيق المسجونون الى القلعة وكنت اتولى فى مساء كل يوم كتابة الأوامر القاضية باعدام المسجونين • وكانت جثث القتلى توضـع فى زكائب وتغرق فى النيل ، واستمر ذلك ليالى عدة • وكان كثير من النساء ممن نفذت فيهم أحكام الاعدام الليلية**))

لم يكن الفرنسيون يتوقعون أن تثور القاهرة فى وجههم ، وهم الذين فتحوا العواصم ودوخوا الممالك فى القارة الأوروبية .

الثورات فى الاقاليم

ولكن ثورة القاهرة جاءت عنوانا لنفسية الشعب المصرى ، ولاغرو فان الحملة الفرنسية قد استفزت فى نفوس الشعب روح المقاومة الوطنية • وكانت القاهرة مسرحا لتلك المقاومة • كما كانت مصـدرا لسريان الهياج والثورة فى أنحاء البلاد كافة •

كان طائف الثورة يطوف فى مختلفالبلاد •بحيث كانت كلما أخمدت فى جهة انبعثت فى جهة أخرى وفى ذلك يقول « **ريبو** » أحد مؤرخى الحملـة الفرنسية : « **كان الجنود يعملون على اخماد الثورة باطلاق الرصاص على الفلاحين ، وفرض الغرامات على البلاد • لكن الثورة كانت كحية ذات مائة رأس •كلما أخمدها السيف والنار فى ناحية ظهرت فى ناحيـة أخرى أقوى وأشد مما كانت ، فكأنها كانت تعظم ويتسع مداها كلما ارتحلت من بلد الى آخر** »

ولقى الفرنسيون فى احتلال الصعيد عناء اكـثر مما وجدوا فى الوجه البحرى • وقد عين « **نابليون**» الجنرال « **ديزيه** » لاخضاع الوجه القبلى ، فشبت فى

لوحة زيتية تصور معركة الازهر



وجهه الثورات • وكانت سلطته على الدوام مهددة اذ أن الأهلين كانوا متحفزين للانقضاض على الحاميات الفرنسية كلما سنحت لهم الفرصة بحيث لم ترسخ دعائم السلطة الفرنسية فى تلك الأصقاع بالرغم من انتصارات « **ديزيه** » وجنوده ، وبالرغم من وسائل القسوة والارهاب التى اتبعوها فى اخضاع البلاد •

وقد اعترف « **نابليون** » فى تقريره الى حكومته بأن القوة المسلحة هى الأداة التى يعتمد عليها • وهذا ينطبق تماما على رأى الجنرال « **ديزيه** » فى رسائله الى نابليون ، فقد كتب اليه يقول :

« **اننا دائما محوطون بالاعداء وان صعوبة المواصلات المهددة غالبا بالانقطاع ، وبعد المسافات تمنعنى من أن أكتب لك عن أخبارنا بمقدار ما أرغب • اننا فى حاجة الى الجنود لان فرقتى قد أنهكها التعب واجتاحتها الامراض ، وبخاصة الرمد الذى انتشر بين الجنود انتشارا فظيعا • وان من الخطر أن نترك جهة واحدة فى مصر العليا دون أن نحتلها بجنودنا • واننا لم نستطع ان نشتت أعداءنا الا بمتاعب وحملات شاقة لا هوادة فيها • والبلاد مع ذلك مستعدة للثورة اذا بدر منا ضعف أو تراجع • وانى مضطر الى ارهاق الجنود وجعلهم دائما على سفر • لانهم الوسيلة التى نستطيع بها تحليل الضرائب** » •

وقال أيضا :

« **ان الحالة لم تتغير • والبلاد من اسنا الى اسيوط هى فى الوقت الحاضر هادئة • ولكنى لم أبلغ هذا الهدوء الا بوسائل القسوة ومتابعة الحملات المستمرة المنهكة للقوى وساجوب البلاد من أسيوط الى المنيا واجمع ما تأخر من الضرائب وانتزع الرهائن من جميع القرى كما فعلت فى مديريتى أسيوط وجرجا • ولا يداخلنى الشك فى ان هذه الطريقة والقوة المسلحة ، هما الدعامتان اللتان قاما بالهدوء الحالى** » •

فالقوة المسلحة ، وانتزاع الرهائن والقسوة ، والفظائع هى الوسائل التى تذرع بها الفرنسيون لمكافحة قوات المقاومة فى الصعيد • وهكذا ظل جيش الجنرال « ديزيه » يحارب قوات شتى لا عداد لها ولا يكاد يتغلب عليها حتى تتجمع وتعود ثانية للقتال • وصار « **ديزيه** » يحارب حربا لانهاية لها فى ميدان واسع مترامى الأطراف يمتد من **الجيزة** شمالا الى **اسوان** جنوبا • ومن **القصير** شرقا الى **واحات الصحراء** الكبرى غربا ، دون أن يصل الى اخضاع البلاد أو اقرار السلطة الفرنسية فيها •

تجدد ثورات الوجه البحرى

تفاقمت أطماع فرنسا الاستعمارية • فقاد « **نابليون** » حملة على **سورية فى فبراير سنة ١٧٩٩** لتثبيت قدم الاحتلال الفرنسى فى مصر •

وفى أثناء هذه الحملة تجددت الثورة فى **مديرية الشرقية** ، وفى غرب الدلتا ، وخاصة فى مديرية **البحيرة** • وخاض الشعب معارك عنيفة ضد القوات الفرنسية •

رحيل نابليون الى فرنسا

لم يستطع « **نابليون** » تحقيق اطماعه فى مصر ، وتوالت الأنباء باضطراب الاحوال فى فرنسا ذاتها • فرحل عن مصر فى **أغسطس سنة ١٧٩٩** واستخلف الجنرال « **كليبر** » فى قيادة الجيش فى مصر •

ثورة القاهرة الثانية

وثارت القاهرة للمرة الثانية وكانت أعنف من ثورتها الاولى ، واستمرت مشبوبة الاوار فى **مارس وابريل سنة ١٨٠٠** وعمت الثورة أطراف العاصمة وأقام الثوار المتاريس على أبواب المدينة وفى معظم أحيائها •وكانت المتاريس على جانب كبير من المنعة فقد بناها الثوار فى الشوارع وبلغ ارتفاع بعضها اثنى عشر قدما ، وتحصن الناس حولها وتحمسوا للقتال • وبذل الأهلون مافى طوقهم لتأييد الثورة • وأتوا فى هذا السبيل من الأعمال ماأدهش الفرنسيين فقد أنشأوا معملا للبارود ، ومعملا آخر لصنع القنابل وصب المدافع جمعوا له الحديد من المساجد والحوانيت وتطوع الصناع للعمل فيه ، وقدموا ما لديهم من الحديد والآلات والموازين وأخذوا يجمعون القنابل التى تتساقط من المدافع الفرنسية فى الشوارع ، ويستعملونها قذائف جديدة للضرب •

قال المسيو « **مارتان** » أحد مهندسى الحملة الفرنسية ، وكان شاهد عيان لتلك الثورة : « **لقد قام سكان القاهرة بما لم يستطع أحد ان يقوم به من قبل • فقد صنعوا البارود وصنعوا القنابل من حديد المساجد وأدوات الصناع وفعلوا ما يصعب تصديقه • وما راء كمن سمع • ذلك أنهم صنعوا المدافع !** »

مقتل الجنرال « كليبر »

قمع الفرنسيون ثورة القاهرة الثانية واستعملوا فى اخمادها الوسائل الوحشية من قتل وتدمير واحراق لأحياء باكملها فى المدينة •

وكان موقف « **كليبر** » فى أوائل شهر **يونيه سنة ١٨٠٠** يبدو غاية فى المنعة فقد قويت آماله فى تحقيق مشروعاته الاستعمارية فى وادى النيل بعد أن تم له اخماد ثورة القاهرة لكن هذه الآمال قد تحطمت فى لحظة واحدة ، وهى اللحظة الرهيبة التى امتدت اليه فيها يد « **سليمان الحلبى** » بطعنة خنجر أردته صريعا •

كان ذلك يوم السبت **١٤ يونيه سنة ١٨٠٠** ٠ فبينما كان يسير فى حديقة مسكنه (بسراى الألفى بك) بالأزبكية ٠ وكان يصحبه المسيو« **برونان** » المهندس ، انبرى له البطل « **سليمان الحلبى** » وعاجله بضربة خنجر مميته أصابته فى صدره ٠ وقد قبض عليه وتبين أنه طالب علم بالازهر وأصله من حلب وحوكم أمام محكمة عسكرية فرنسية ، فحكم عليه وعلى أربعة من طلبة العلم بالأزهر بالاعدام ٠ وأقفل الازهر عقب الحادثة

قيادة الجنرال « منو » وجلاء الفرنسيين

وتولى الجنرال « **منو** » قيادة الحملة الفرنسية بعد مقتل كليبر وفى عهده استمر الاضطهاد والنهب والتخريب والضرائب والغرامات الفادحة ٠

وفى غضون ذلك اتفقت بريطانيا وتركيا على تجريد حملة مشتركة لمحاربة الفرنسيين فى مصر ٠ وجاءت الحملة وهزم الفرنسيون فى **معركة سيدى جابر (١٣ مارس سنة ١٨٠١) وفى معركة كانوب (٢١ مارس سنة ١٨٠١) ثم فى معركة الزوامل (١٦مايو سنة ١٨٠١)**

وقد اغتبط المصريون بقدوم الحملة التركية الانجليزية وانتصاراتها على الفرنسيين وكان هذا الشعور طبيعيا وسليما ٠ اذ ان الفرنسيين كانوا المحتلين للبلاد ٠ فوجبت محاربتهم ومشاركة من جاءوا لمحاربتهم ٠

أما الفرنسيون فلم يجدوا بدا بعد الهزائم التى نزلت بهم من ان يذعنوا ويسلموا فوقعوا اتفاقية الجلاء عن مصر فى **٢٧ يونيه سنة ١٨٠١ و ٣١ أغسطس ١٨٠١** وانقضى شهر سبتمبر والسفن المقلة لجنودهم تقلع من الاسكندرية ٠ وكان الجنرال منو هو آخر من أبحر منهم ٠ اذ أصيب بالطاعون فى أواخر أيامه ، فغادر الثغر يوم ١٨ اكتوبر سنة ١٨٠١

وبجلاء الفرنسيين عن الاسكندرية طويت صفحة الاحتلال الفرنسى فى مصر وخلصت البلاد لاهلها ٠ وسجل التاريخ للشعب المصرى صفحات مجيدة من الجهاد القومى ، والثورات المتلاحقة على المطامع الاستعمارية ٠وظل العامل القومى محتفظا بقوته بعد جلاء الفرنسيين ٠ فلم يستطع الترك ولا المماليك ولا الانجليز أن يهزموه أو يقهروه أو يأتمروا به ٠ وكان من نتائجه بعد انتهاء الحملة الفرنسية ثورة الشعب على المماليك سنة ١٨٠٤ ثم على الوالى التركى سنة ١٨٠٥ ثم اخفاق الحملة البريطانية التى جردتها انجلترا لتحقيق أطماعها فى وادى النيل ٠ وهزيمتها فى (رشيد) و (الحماد) سنة ١٨٠٧ ٠



نابليون بونابرت على رأس القوات الفرنسية فى معركة الهرم سنة ١٧٩٨



دعاء الكروان

بين الفن ... والشعر ... والخطابة .

تستأذن آمنة الكروان فى ان تقص على الناس طرفا مما كان يدور بينهما من حديث ، « لعلهم أن يجدوا فيه عظة تعصم النفوس الزكية من ان تزهق ، والدماء البريئة من ان تراق » ، فيأذن لها الكروان ، وتبدأ على الفور قصة من أفتن وأروع ما وعى الأدب العربى .

هى كذلك لو فهمناها الفهم الصحيح ، فلم نرح نفتش فيها — عبثا ! — عن مشاكلة الواقع ، ومطابقة الكلمات لطبيعة الشخصيات ، ومعقولية بعض الحوادث ، ولم نحتج لأن وعى شخصية ما ومستوى ما تداوله من أفكار وتأملات يرتفع كثيرا عن واقعها (١)

ان هذه كلها أدوات التناول الواقعى ، ولم يقل أحد أن « دعاء الكروان » تنحو منحى الواقعية ، وانما هى رواية شعرية خطابية لا تأبه كثيرا ان هى لم تشاكل الواقع ، ولا هى تصاب من جراء هذا بكبير ضرر . ومن الواضح أن كاتبها قد قصد أن يتناولها بهذا الأسلوب دون غيره ، فمن الشطط اذن أن نحاسبه فى غير ميدانه ، وأن نطبق على عمله مقاييس لا يستدعيها هذا العمل استدعاء تلقائيا .

« دعاء الكروان » أشبه ما تكون بالاوبرا ، فهى مثلها تبنى نفسها على أسس فنية كلها يجحد الواقع ولا يعترف به ، ويتخذ من هذا الجحود اسلوبا فنيا ومبررا للبقاء . فهل ترانا نسأل مؤلف الاوبرا لم يجعل أبطاله يغنون بدلا ان يتحدثوا ؟ وهل ترانا نحتج عليه لأنه يجعل شخصياته تزعق بأسرارها وبأفكارها بدلا من ان تخفيها أو تهمس بها ؟

لو فعلنا هذا لكنا كمن يسأل الشاعر ان يكتب النثر بدل الشعر ، او كمن يطلب الى المثال ان يرسم الصور بالقلم ، بدلا من ان ينحت الوجوه بالأزميل .

علينا اذن أن نقرر منذ البداية ان « دعاء الكروان » رواية شاعرية رومانتية ، وليست واقعية نثرية ، وانها تميل ميلا خاصا الى الخطابة ، واحاديث النفس الطويلة الرنانة ، وأنها تعتمد اعتمادا ظاهرا على موسيقى اللفظ ، وتستند الى التشكيل الموسيقى فى فقرات منها ، ولا تحفل — فى سبيل هذا — ان شاب الرواية اصطناع ، أو مرتها رتابة ، أو الم بها بطء ، فهذه نتائج فنية مسلم بها منذ البداية ، وقراء هذا اللون من التعبير ، يتقبلونه بوصفه الجانب الآخر من المزايا الكثيرة التى يجلبها لهم ، مثل فخامة التعبير وابهته ، ومثل القدرة على اشباع المعنى وتأكيده ، ومثل خلق الجو المناسب كى ينشىء المؤلف بينه وبين شخوصه علاقة تكون مباشرة حينا وحينا غير

(١) هذا ما يفعله الدكتور محمد مندور فى مقاله النقدى : دعاء الكروان — الميزان الجديد ص ٣٥



بقلم : الدكتور علي الراعي

مباشرة ، ولكنها ـ على الحالين ـ تسمح له بان يعلق على هذه الشخصيات ، ويصف سلوكها ويوجه هذا السلوك . وهذا بدوره يدعم الطابع التعليمى للفن الخطابى ، ويؤكد ما يحمل من مبادىء وأخلاق .

ومؤلف « دعاء الكروان » يفصح منذ البداية عن الهدف التعليمى لروايته حين يجعل آمنة تستأذن الكروان فى سرد قصتها على الناس ، لعلهم يتعظون بما جاء فيها ، ويكفون عن سفك الدماء ، ويتجنبون شر القتل بدعوى الدفاع عن العرض . وهو يبين عن نفس هذا الهدف حين يشجب تصرفات بعض شخصياته شجبا صريحا ، فيصف حياة زنوبة مع زوجها بأنها « عيشة يقرها القانون وتنكرها الأخلاق والدين ويمقتها أهل المدينة أشد المقت » وهو يفعل نفس الشىء حين يقول فى وصف نشاط نفيسة العرافة انها كانت تسعى بالرسائل بين النساء وبين الجان ، وتستخدم هؤلاء الأخر « فى كثير مما يشغل حياة المرأة الجاهلة الساذجة التى لا تزال تؤمن بأن سلطان الجن على الناس لا حد له . »

فليست « دعاء الكروان » اذن رواية تسعى لمجرد التعبير الفنى عن حياة الناس ، دون النظر الى ما ينفعهم أو يضرهم من هذا التعبير . بل هى عمل فنى يريد ـ الى جوار المتعة ـ أن يفيد ، وهو لهذا يأخذ نفسه بكثير من القيود ، ويتحلل أيضا من كثير غيرها .

أنت لا تجد فى الرواية كلها ـ على ان موضوعها الحب والزلل ، والانتقام ـ موقفا واحدا يسعى المؤلف من ورائه الى اثارة قرائه بالجنس ، أو دغدغة أعصابهم بمشاهد العنف . وقلمه لا يجرى بشىء يمكن ان يعاب أو يغرى ، حتى يسارع هذا القلم نفسه الى اتخاذ المواقف الواضحة الصريحة من هذا الذى يصف مقتل هنادى مثلا ، وهو من أروع مواقف الرواية واشدها فعالية ـ يحتاط المؤلف حتى لا يتسرب الينا منه شىء من حب العنف ، أو تمجيد البطولة الزائفة ، فيصور لنا بطله الخال « ناصر » تصويرا يجعلنا نكرهه ، ويؤكد المرة تلو المرة انه شيطان مريد ، فنتأثر نحن بمقتل هنادى التأثر الصحيح ، نكره المقتل ونلعنه ونتمنى بكل قوانا لو لم يحدث ، ونتطلع الى زمن لا تقتل فيه هنادى اخرى مهما كانت الأسباب فيتحقق بهذا هدف الكاتب من سرد قصة تمتع ولا تغرى ، وتنفع الناس وتجنبهم مواطن الزلل .

والى جوار هذا القيد الكبير الذى يقيد به المؤلف فنه ، ويجعله حدا لهذا الفن ليس ينبغى له ان يتعداه ، نراه يفيد من رخص فنية كثيرة ، كلها تنبع من طبيعة الفن التعليمى ، الذى ينزع ـ فى سبيل خدمة الهدف ـ الى التجريد ، وتبسيط الشخصيات ، ووصفها والكشف عنها بالطرق المباشرة كالتعليق ، والخطابة ، أو بتكبير الحجم ورفع المستوى ، بغض النظر عن طبيعة الشخصية نفسها ، ومدى مطابقة ما تقوله او تفعله لجوهرها .

خذ مثلا النقطة الأولى ، نقطة التجريد . ألست تجد المثل الأكبر له فى هذا الذى أشرت اليه مرتين حتى الآن ، وهو تقرير المؤلف على لسان آمنة ان « دعاء الكروان » تعالج موضوع الثأر للشرف كى يتعظ به الناس ؟

هذه هى قصة الرواية مجردة ، أى مترجمة الى مطلقات هى : الشرف ، والثأر ، والاتعاظ ، يجرى بينها المؤلف أحداث روايته . يغتال الشرف غائل ، فيسارع الثأر الى نجدته ، فيحدث القتل ، ويحتج العقل احتجاجا شديدا على هذا الذى حدث ، ويدينه ادانة قوية ، فينكشف الشرف على حقيقته واذا هو الظلم ، وينحسر القناع عن الثأر فاذا به الجريمة . ونتبين نحن الرشد من الغى ، فنتعظ ، ونعدل من نظرتنا الى الناس والأمور .

هذا هو الأساس الاخلاقى لدعاء الكروان . ولو كان طه حسين كاتبا تعليميا وحسب لوقف

عنده ، وإذن لأصبحت الرواية أمثولة أخلاقية كمسرحية « كل الناس » (١) أو رواية « رحلة الحاج »(٢) للروائى الاخلاقى جون بانيان .

ولكن طه حسين فنان قدير ، الى جوار أنه فنان تعليمى • وهو لهذا لا يقف عند مرحلة اختيار الموضوع ، وتجسيد أفكاره عن طريق الشخصيات المثبتة ، يرمز كل منها الى فكرة أو صفة ، بل هو يتعدى هذا الى رسم شخصيات بعضها متعدد الجوانب ، أبرزها ، ولا شك ، شخصية آمنة التى يتعمقها المؤلف ويعنى بوصف ما يدور فى نفسها عناية شديدة . كما انه يحرص على وصف الجو المحيط بهذه الشخصيات ، وصفا فنيا فاتنا ، كما سنتبين عما قليل .

غير ان الأساس الأخلاقى للشخصيات ـ كل الشخصيات ـ يبقى مع ذلك قائما ، وان تفاوتت درجة وضوحه من شخصية الى أخرى . فنحن نستطيع بكل سهولة أن نتبين ما ترمز اليه كل شخصية ، وان نحدد دورها فى البناء الفكرى التعليمى للرواية . هنادى هى الضحية البريئة للشرف المزيف ، والخال ناصر هو سوط الانتقام الأعمى ، والأم هى الضحية المذنبة لنفس هذا القهر الاجتماعى . هى ضحية لأن ظلما فادحا يلحق بها ، وهى مذنبة لأنها تستكين لهذا الظلم ، بل لأنها تماشيه وتقتنع به الى حد ملحوظ •

أما آمنة فهى صوت العقل ، الذى يتبين وجه الظلم ، ويحسر عنه القناع ، ويلقى علينا الموعظة . فاذا شئنا أن ندخل المهندس فى هذا البناء الأخلاقى ـ وهو لا شك داخل فيه ـ قلنا أنه يمثل الاغراء ، والهدف البراق ، الذى تحترق بنوره فراشة ، وتحتال أخرى حتى ينير لها الطريق ولا يحرقها .

ثم يدعم طه حسين التجريد بتبسيط الشخصيات على النحو الذى تقدمت الاشارة اليه ، وينتقل من هذا الى الكشف عنها بوسائل مباشرة واضحة فيها الخطابة المستحثة ، التى تستنفر الشخصيات للحركة المادية أو الفكرية . وتكشف فى نفس الوقت عما يدور فى داخلها من أفكار ، وما يضطرب من عواطف . ونحن نجد مثلا طيبا من هذا اللون من الكشف الخطابى للشخصية صفحتى ٥٩ـ٦٠ من الرواية (٣) حيث تخاطب آمنة نفسها قائلة : « أقيمى أقيمى يا آمنة ، وأنسى نفسك ولذتك .. الخ » حتى نهاية الحديث فى أوائل صفحة ٦٠ .

فى هذه المناجاة للنفس تتمثل الوظائف الرئيسية التى كان يؤديها الكورس فى الدراما اليونانية القديمة ، من تعليق على الشخصيات ، واعلان لما تزمع القيام به من افعال ، واستدرار لعطف النظارة عليها ، ودعوتهم لمشاركتها حمل ما يبهظ كاهلها من رزايا •

ومن هذه الوسائل ايضا الاعتراف المباشر ، تلقى النيابة الشخصية ، نيابة عن نفسها ، على نحو ما تفعل آمنة اذ تقول فى صفحة ٥٩ : « كذلك كنت متناقضة أشد التناقض ، مختلفة أشد الاختلاف ، ازين لاختى ما أبغض .. الى آخره » ، حتى نهاية الفقرة التالية . وهدف هذا الاعتراف هو تصوير الموقف الصعب الذى تجد فيه الشقيقتان نفسيهما ، وزيادة ربطنا بالشخصية الرئيسية ، عن طريق اطلاعنا عما يدور فى نفسها من صراع بين الواجب من جهة ونوازعها الخاصة من جهة أخرى .

واحيانا تعترف الشخصية نيابة عن غيرها فنجد آمنة ، فى صفحة ٦٠ تكشف عما يدور فى نفس أختها قائلة : « ولكن اختى لا تسمع لى ، أو هى تسمع ولا تفهم عنى . » ويكون هذا الاعتراف بالاصالة مقدمة طيبة للكشف عن حقيقة مأساة هنادى . وما جرى لها فى بيت « ذلك الشاب المترف الذى يسمونه الباشمهندس . »

ويمنح طه حسين شخصيته الرئيسية آمنة قدرا كبيرا من الوعى بالنفس والوعى بالغير ، وجده الدكتور مندور مفرطا . وهو كذلك لو نظرنا اليه على مستوى الواقع ، ولم نأخذ فى الاعتبار أن هذا الوعى المفرط للشخصيات هو سمة من سمات الفن التجريدى والفن التعليمى بصفة خاصة ، حيث البناء الفكرى للعمل الفنى هو اهم ما فيهما ، وما تلا ذلك من اعتبارات يأتى فى المرتبات التالية .

ان وعى آمنة المفرط هذا هو وسيلة فنية لكشف الشخصية وايضاح دورها فى الحركة الفكرية للعمل الفنى ، ولا يقصد به قط ان يكون مشاكلا للواقع كما يطلب الدكتور مندور وكما كان يتوقع . والا ، فأى شخصية واقعية تنأى عن نفسها كل هذا النأى الذى يسمح لآمنة بأن تتحدث عن نفسها بضمير الغائب ، فتقول « واشرقت الشمس ذات يوم على أهل الدار ، وارتفع الضحى ، وافتقد أهل الدار آمنة ، فلم يجدوها • » ثم تمضى الفتاة فتعتبر آمنة شخصا آخر منفصلا عنها ، يمكن أن تخاطبه

(١) مسرحية Everyman المجهولة المؤلف

(٢) The Pilgrim's Progress

(٣) طبعة دار المعارف

مباشرة بقولها : « لك الله أيتها الفتاة الناشئة ! الى اين تذهبين ! ألم تفكرى فى هذه الكوارث والخطوب التى تضمرها الحياة للضعفاء والبائسين وللضعيفات والبائسات خاصة .. »

ويلى ذلك التحليل النفسى الطويل الذى تعرض آمنة نفسها له ، والذى اعتبره الدكتور مندور بحق أحد المكاسب الفنية الكبيرة للرواية . ان هـذا المكسب الكبير لا يخلص لنا ما لم نسلم ـ باديء ذى بدء ـ بأن آمنة يمكن أن تتمتع بكل هذا النفاذ ، والموضوعية ، ووضوح الرؤية . وليس من شك فى أننا يجب أن نفعل ـ مطاوعة لمقتضيات هذا اللون من التأليف الفنى ، كما هو شأننا دائما اذا رحنا نشهد قطعة اوبرا أو باليـه ، فوجدنا الناس يغنون أو يرقصون عوضا عن أن يتحدثوا .

ناقشت « دعاء الكروان » حتى الآن على المستوى الاخلاقى التعليمى ، وقلت أن هذا المستوى هـو أساس الرواية ، ولكنه ليس كل ما فيهـا ، فمما لا شك فيه أن للعمـل معنى انضج وأعمـق مما قدمت .

يستبين لنا هذا المعنى لو أننا نظرنا الى دعـاء الكروان على أنها قصة فتاتين تسعيان نحو التحرر والانطلاق من ربقة مجتمع عدوانى قاهر ، يحرم عليهما ابسط الحقوق واشدها التصاقا بالحياة ، وهو حق الحب ، والتطلع الى شريك .

وبهذا التصوير لدعاء الكروان ، نجد أن للرواية جزئين متميزين ، أولهما عامر بالحـركة القوية الدافقة ، تغلب عليه طبيعة المأساة ، وتخضـب حوادثه الدمـاء ، ويزدحم بالشخصيـات القوية المتميـزة القسمات ذات الطبيعة اللصـوصية والاجرامية احيانا وهذا الجزء ينتهى بمقتل هنادى ، وفرار آمنة ذلك الفرار الخائف المذعور .

أما الجزء الثانى فأقل من سابقه حركة وتشويقا ، واوفر حظا من التأمل والتفكير والتحليل النفسى ، ولا غرو فموضوعه مغاير تماما لموضوع الجـزء الأول . أنه يتناول قصة فتاة تسعى للتحرر بقـوة العقل ، وصلابة الارادة ، وفضل الخطة الواعيـة المرسومة . وهذا موضوع قليل الحوادث بطبعه ، لا ننظر فيه الى التشويق قدر ما ننظر الى تسلسل الحوادث تسلسلا منطقيـا ، وتهمنا فيه الحقائق النفسية أكثر مما تهمنا الوقائع المادية .

الجزء الأول نرى فيه فتاة تسعى الى التحـرر بلا وعى ، ولا تفكير مرسوم ، وانما هو مجرد صدام عريان غير متكافىء مع قوى العسـف ، ينتهى الى النتيجة المنتظرة ، وهى موت البطلة والجزء الثانى نرى فيه فتاة أخرى قد تسلحت بنور المعرفة ، وقوة العقل وعملت على تفادى الصراع الدمـوى مع المجتمع ، وتحويل هذا الصراع نفسـه الى صراع فكرى ونفسى .

الجزآن معا يشكلان موضوعا فنيا واحدا يتخـذ محورا له تلك الفكرة التقليدية التى نجدها كثيرا فى المؤلفات الرومانتية ذات الطابع الميلودرامى ، فكرة الفتاة الفقيرة التى تتطلع الى هوى من هو أسمى منها مركزا واوفر حظـا من الثراء ، فاما تموت ، ضحية بريئة ونبيلة ، لهدف سام ونبيل ، هو التطلع الى الأحسن ، والأرقى ـ وهو ما يحدث لهنادى ـ واما تنتصر ، كما هو حال آمنة ، فتفوز بالجـائزة مضاعفة ، هى الاقدام والانتصار معا .

غير أن قـدرة طه حسين الفنيـة ترتفع بهذا الموضوع الميلودرامى الأساسى ، الى مرتبة من التعبير انضج وأعمق ، وذلك بفضل نظـرته السليمة الى موضوعه ، تلك التى تقيه شر الاستسلام الى الاثارة بكافة أنواعها ، والسعى اليها لذاتها ـ وهذا هـو لب الفن الميلودرامى ، وبفضـل الخدمة الفنيـة الممتازة التى يخدم بها المؤلف موضوعه .

أما تجنب الاثارة ، فقد سبق الحـديث عنه . واما الخدمة الفنية للموضوع فها قد حان الوقت للتحدث عنها .

هناك أولا وقبل كل شىء الوحدة الفنية الرائعـة التى يربط بها المؤلـف بين شخصياته الرئيسية ومصـائر هذه الشخصيات من جهـة ، وبين الشخصيـات الفرعيـة ، والبيئة المحيطة من جهة ثانية .

وفى هذا الصدد شكا الدكتور مندور من عـدم وجود رابطة عضـوية بين الشخصيات والحوادث الفرعية فى الرواية وبين الخـط الرئيسى فيها ، ثم عاد فصحح من نظرته وزاد نصيبها من العمق حين تبين ان « القصاص بتصويره للبيئة التى يحيا فيها أبطاله يعيننا على فهم نفوسـهم ، وهو بقصـه لطرف من حوادث العنف التى يأتونها يخلق جـوا يمهد لما سيقع فى القصة ذاتها . » (1)

والواقع أن الارتباط الذى نجده بين البيئـة والشخصيات فى « دعاء الكروان » أكبـر من هذا

(1) الميزان الجديد ـ ص ٣٦

قدرا . انه وحدة فنية رائعة كما اسلفت . وما علينا ، لكى نتبين هذه الحقيقة الا أن ندقق النظر فى الدور الذى تلعبه العرافة نفيسه فى حياة آمنة وامها ، وحياة هنادى بصفة خاصة . اليست تقوم فى هذا المقام بدور من يهيىء الجو للكارثة المقبلة ؟ اليست لها بعض القيمة الفنية التى للساحرات فى حياة مكبث ؟ ألا تحضر كلا من الشخصيات والقراء لما هو وشيك الوقوع من قتل واراقة دماء ؟

ولكن هل يكتفى طه حسين بهذا على سبيل التحضير للحدث الكبير ؟ بالطبع لا . فهناك ذلك المشهد القوى التأثير ، الحافل بالحركة السريعة النابضة ، والذى يصف فيه المؤلف مقتل شيخ الخفراء . ان هذا المشهد هو فى حد ذاته صورة فاتنة اخاذة لبعض ما يحدث فى الريف ، وهو يقوم على قدميه ولا يحتاج مبررا لهذا القيام ، من فرط ما يعتمد على التصوير الدرامى للحركة متمثلة فى كروان يصيح ، فينبه طيرا لا تلبث أن تشق جوف الليل الساكن بأجنحتها ثم اذا بكلاب تصحو وتنبح نباحا عاليا منذرا . وحركة خارج الدار وداخلها ، وعود الى صياح الكروان ، وهرج ومرج ، ورجال العمدة يقدمون لينهوا اليه النبأ الفظيع : قتل شيخ الخفراء .

هذا المشهد ، بالتتابع السريع فيه للحركة، والنمو المطرد لها ، والقصد الرائع فى الوصف ، والربط الوثيق بين الجو والليل ، وسوادالجزيمة ، يشكل صورة فنية رائعة ، بحيث لا نحتاج الى ان نسأل لم تقوم هذه الصورة ، بل نكتفى بتقبلها والتمتع بها .

غير أن المؤلف يجعل لها وظيفة واضحة تربطها وتحكم رباطها بالرواية ، بحيث تصبح جزءا عضويا منها ، لا تحتاج معه الى ان نتذرع بسعة الافق والتسامح فى تعريف الوحدة ، كىنعرفها على حقيقتها ونقبلها .

ان مقتل شيخ الخفراء يمهد تمهيدا فنيا واضحا لمقتل هنادى ، وكان المؤلف يريد أن يقول : ها هنا أرض الجريمة ، كل شىء فيها ممكن . قتل شيخ الخفراء ، ممثل السلطة ، فما الذى يمنع أن تقتل فتاة بريئة عزلاء كهنادى ؟

والى جوار الوحدة العضوية ، هناك ذلكالحشد الطريف من الشخصيات الثانوية ، التىيبرع المؤلف فى وصفها وابرازها . وعلى رأس هذه الشخصيات زنوبة ، التاجرة الفاجرة المرابية الفائقة الحيوية ، وخضرة الدلالة ، التى كان مقدمها للمدينة والقرية عيدا لا يلبث أن ينقلب الى غم ، والعرافة زنوبة .

تلك شخصيات لها طرافة الشخصيات اللصوصية picaresque التى نلقاها فى روايات سيرفانتيس وفيلدنج وديكنز ، نلقاها فنحتج على سلوكها ونشجبه ، ولكن هذا لا يمنعنا أن نستمتع بما تعرضه علينا من حيوية وذكاء وكثير من الفكاهة .

ان شخصية زنوبة — بوجه خاص — تعتبر من انجح وابرع ما رسم مؤلف عربى فى تصوير الشخصيات اللصوصية .

هناك كذلك الكروان نفسه ، الذى يجعله المؤلف شخصية هامة من شخصيات الرواية ويسند اليه ادوارا هامة فيها ، فهو تارة ، مع آمنة — زاوية الحوادث ، وهو احيانا — معها ايضا — معلق ، واحد افراد الكورس ، وهو فى مرة ثالثة النذير بما هو موشك الوقوع من احداث .

وعلاوة على هذا فالكاتب يستخدمه للتقطيع والتنغيم ، فكأنه لحن يتكرر فى قطعة موسيقية ، يتكرر بجوهره ، وان كان يعترى شكله لون بعد آخر من التغيير يتكافأ مع المهمات المتعددة التى يسندها اليه طه حسين .

ثم فكاهة صافية عذبة كتلك التى نجدها فى حادثة أبناء التاجر من طلبة المدارس ، اولئك الذين كان ابوهم يقدرهم ويعلى من شأنهم ، اذ يجدهم لايكادون ينتهون من الدرس فى القاهرة حتى يعكفوا على كتب لهم فى الريف يحبسون أنفسهم واياها ، لا يكادون يتركونها الى لعب أو سمر .

وذات يوم كالح ، تتبين حقيقة هؤلاء الأبناء النجباء لأبيهم نصف الأمى . فكل هذا الانكباب على القراءة لم يكن لوجه العلم ، بل لوجه الحوادث الفاتنة فى « الف ليلة وليلة » — الكتاب «الساقط» الذى كان يتنازعه الأبناء .

وتكون ثورة طريفة ممتعة تكتسح الأبناء وما يمثلونه من علم زائف ، وتكتسح آمنة ايضا ، التى كانت تبحث عن سبب لترك خدمة التاجر .

وهكذا يمتعنا المؤلف ، ويدفع بقصة روايته الى أمام ، فيعطينا بهذا مثلا آخر من امثلة احكام الربط بين الحوادث الفرعية وبين المجرى الرئيسى للرواية .



لويس عوض ... ناقدا

بقلم : الدكتور محمد مندور

ابتدأت اعرف لويس عوض عن قرب منذ ربع قرن أو يزيد عندما جاء من انجلترا الى باريس فى احدى الاجازات الدراسية ليقيم مع زملائه مبعوثى الجامعة الذين يدرسون فى فرنسا بعض الوقت . وتوثقت بيننا العلاقة حتى لازمنى ولازمته طوال اقامته فى باريس وكلما عاد اليها ، ثم بعد عودتنا من الخارج للعمل فى الجامعة أولا ، وفى الصحف والمجلات والكتب ثانيا .

ومن المؤكد أن أهم عوامل التجاوب بينى وبين لويس عوض كان الظمأ المشترك للمعرفة ، واحساسنا بأننا لم نسافر الى أوروبا لنبحث عن هذه المعرفة فى بطون الكتب وحدها والا لاستقدمنا الكتب وما احتجنا الى تحمل مشاق الغربة ، ولهذا أذكر أننى لم أنفق وقتا كبيرا فى ارشاد لويس عوض الى ماسألنى عنه عند زيارته الأولى لباريس عن المراجع الفرنسية التى تعالج موضوع « لغة الشعر » الذى كان يدرسه عندئذ للحصول على درجة جامعية فيه ، بينما أنفقت الوقت كله فى اشراكه معى فى تأمل ودراسة مشاهد الحياة وأساليبها ومعالم الماضى التى خلفتها الحضارة الفرنسية على صفحة باريس ، وأمكنة الوحى والالهام فيها . ولقد علمت من لويس ومن بعض الأصدقاء أنه كان قد دون هذه الذكريات فى كتاب كبير ولكنه ظل مخطوطا حتى ضاع منه ، وكم أسفت لضياعه وكأننى فقدت جزءا من نفسى .

وأنا لاأقص هذه الذكريات الخاصة لمجرد التسجيل أو ارضاء مشاعرى ، بل أقصها لأنها تدل على ان المنحى الفكرى والعاطفى لصديقى لويس لم يتغير منذ أن عرفته لأول مرة ، وأعنى به الاتجاه نحو الفهم والمعرفة والتفسير . فاذا كان لويس قد انتهى به الأمر الى أن يتخصص فى النقد الأدبى والفنى ويحترفه مثلى فان الطابع الذى يلازم نقده هو الطابع التفسيرى الذى يقوم على الفهم والمعرفة ، بحيث لا أتردد فى أن أضعه فى حركة النقد المعاصرة داخل مدرسة النقد التفسيرى ـ ان لم يكن ممثلها الصحيح ، فى حين قد أضع نفسى بين مدرستى النقد التفسيرى والنقد التقييمى بسبب المعارك النقدية العديدة السافرة التى خضتها ودعوت فيها الى قيم ومفاهيم تحمس لها ضميرى الانسانى أو الفنى بينما يؤثر صديقى لويس نشر المعرفة والتفسير والفهم دون حاجة الى قتال صريح فى سبيل قيم أو مفاهيم معينة .

ويكفينا ان نستطيع فى هذا الصدد تمييز ثلاث مدارس نقدية كبيرة يمثل كل واحد منها أحد الاتجاهات الثلاثة السائدة فى النقد ، بل وأن نسجل لنقادنا انهم لم يتعمدوا مجاراة هذه المدارس العالمية ولا تقليدها والخضوع الأعمى لتعاليمها وان كنا بالبداهة لاننكر تأثر نقادنا المثقفين بالتراث العالمى كله قديمه وحديثه وبتيارات الفكر والفن فيه سواء فى ذلك تراثنا العربى أم التراث الأجنبى ولكن دون أن يمنعنا ذلك من أن نقرر أن هذه المدارس النقدية قد تشققت وتشعبت نتيجة لثقافة كل ناقد وتاريخ تكوينه الروحى ، والاجتماعى ، وطريقة احساسه بحاجات عصره ومجتمعه وشعبه وادراكه لمدى التطور الذى طرأ على العقلية العامة لأمتنا وعلى ذوقها الجمالى ثم استجاب لكل ذلك على النحو الذى يتفق مع تكوينه الخاص ومزاجه المتميز ووضعه فى الحياة ٠

ليس من شك أن الفصل الحاسم بين هذه المدارس النقدية الثلاث غير ممكن ولا معقول ٠ فالتفسير قد يكون وسيلة أو مرحلة لتقييم العمل الأدبى ، ثم لتوجيه الأديب أو الفنان نحو ماهو أفضل وأنفع وأكثر جمالا وتأثيرا ، ولكننا مع ذلك لانخطىء اذا قلنا بانفصال هذه المدارس النقدية بعضها عن بعض تبعا لغلبة هذا الاتجاه أو ذاك على هذه المدرسة أو تلك ـ وباستطاعتنا أن نميز فى سهولة هذه المدارس فى انتاج نقادنا المعاصرين ، فأولئك الذين ركزوا اهتمامهم نحو توجيه الأدب والفن الى الحياة والمجتمع وبخاصة على أساس التفكير الاشتراكى وفلسفة الحياة الجديدة التى ارتضيناها ، وهم من نادوا بفكرة الأدب الايجابى الهادف أى الأدب القائد للحياة وعابوا السلبية والغيبية والرومانسية الهاربة ، ثم أولئك الذين نادوا بضرورة تحمل الأديب أو الفنان لمسئوليته ، وطالبوه بأن يلتزم أى أن يوحى بوسائله الفنية الخاصة بالرأى أو الاتجاه الذى يرتضيه فيما يعرض من تجارب الحياة ومشاكلها ومشاكل شعبه ومجتمعه ـ كل هؤلاء النقاد لانخطىء اذا أدخلناهم فى **مدرسة النقد التوجيهى** ، وان كان نقدهم التطبيقى لايخلو بالبداهة من تفسير وتقييم للأعمال الأدبية والفنية التى ينقدونها ٠

وأما **مدرسة النقد التقييمى** وهو تقييم قد يكون تأثريا جماليا خالصا كما قد يكون موضوعيا علميا



« **توفيق الحكيم ٠٠ ومسرحية ايزيس** »

ذلك لأن النقد كما هو معلوم تفسير وتقييم وتوجيه للأدب والفن ، وهو فى ذلك يعتبر الوجه الآخر للأدب والفن من حيث أنهما أيضا تفسير وتقييم وتوجيه للحياة ، واذا كان التراث العالمى قد عرف مدارس وتقسيمات أخرى للنقد كتقسيمه الى تأثرى وموضوعى وتاريخى واعتقادى ،فمن المؤكد أن تقسيمنا له الى تفسيرى وتقييمى وتوجيهى هو الذى يمثل المرحلة القائمة اليوم لا فى بلادنا وحدها بل فى العالم أجمع ، لأن هذا التقسيم هو الذى تستوجبه مذاهب الفكر والأدب والفن التى تتصارع اليوم فى العالم كله ، وتنبعث عنها شعارات الأدب الهادف والأدب الملتزم والادب الصدى والادب القائد وما اليها من شعارات ٠

والذين يتهمون حركتنا النقديةالمعاصرة بالتخلف انما يثبتون تخلفهم هم عن متابعة هذا النقد وفهمه وتمييز اتجاهاته ومدارسه التى نستطيع أن نزعم أنها قد وصلت اليوم الى خير المستويات العالمية ٠

أو شبه علمي ، فقد كانت لنا فيه مشاركة وان كنا قد قصرنا نقدنا عندئذ على مجال الشعر على نحو ماهو واضح في كتابنا «**في الميزان الجديد**» . ثم نشر الأستاذ **يحيى حقي** مجموعة صالحة من مقالاته النقدية التي كتبها منذ سنة ١٩٢٧ حتى سنة ١٩٦٠ في كتابه الجديد « **خطوات في النقد** » واذا بمجموع هذه المقالات أو معظمها ينطق بأنه ينتمي الى نفس المدرسة التقييمية وانه لايقف بها عند حدود الشعر الذي تقفز فيه القيم الجمالية الى مكان الصدارة ، بل يمدها الى اسلوب التعبير اللغوي في كافة فنون الأدب بما فيها القصة والمسرحية الشعرية أو النثرية حتى لنحسب أن يحيى حقي قد نثر في هذا الكتاب الأصول العامة لما يمكن أن نسميه بعلم الأسلوب .

وها هو **الدكتور لويس عوض** يقدم لنا في كتابه الجديد « **دراسات في أدبنا الحديث** » مجموعة من الأبحاث والمقالات العميقة التي تبيح لنا أن ندرجه في **مدرسة النقد التفسيري** بل وأن نعتبره من أكبر زوادها المعاصرين .

لويس عوض والنقد التفسيري

والاتجاه التفسيري في نقد الدكتور لويس عوض للأعمال الأدبية الجديدة ليس الا امتدادا لتخصصه كأستاذ للأدب . وأساتذة الأدب يغلب على عملهم دراسة المؤلفات الأدبية التي غربلها الزمن فاحتفظ بالجيد منها وطوى الرديء بحيث لم يعد لدراستها مجال واسع لتقييمها على أساس من الجودة أو الرداءة ، كما انه لم يعد هناك بالبداهة مجال للنقد التوجيهي فيها ، وانما يعيد أساتذة الأدب تناولها بالدراسة لاعادة فهمها وتفسيرها وتوليد الجديد منها في ضوء ثقافتهم الواسعة وخبراتهم الدائمة التجدد ، وهم بفضل هذه الدراسات قد يعيدون خلق تلك الأعمال الأدبية القديمة باعطائها مفاهيم جديدة حتى ليقول أحد كبار الأساتذة العالميين : « **ان شيئا لم يؤثر في الآداب القديمة كما أثرت الآداب الحديثة** » بمعنى أن الدارسين المحدثين قد يعيدون فهم الأعمال الأدبية القديمة في ضوء ثقافتهم الحديثة فيكسبون في تلك الأعمال قيما ومفاهيم جديدة ربما لم تخطر لكتابها القدماء ببال ولكنها مع ذلك لاتعتبر غريبة ولا مقحمة على أعمالهم الأدبية وان ظلت كامنة خلف سطورهم وفي أعماق مؤلفاتهم ، حتى يجيء الأساتذة المحدثون فيستخرجونها منها وكأنهم قد خلقوها خلقا جديدا ، وهذا هو مافعله **لويس عوض** في الدراسات الأدبية التي نشرها من قبل مثل مجموعة مقالاته عن الأدب الانجليزي التي نشرها في صدر حياته في مجلة « **الكاتب المصري** » التي كان يرأس تحريرها عندئذ **أستاذنا الدكتور طه حسين** ثم جمعها **لويس بعد ذلك** بين دفتي كتاب ، ومثل المقدمات الضافية التي كتبها لبعض المؤلفات الأدبية التي قام بترجمتها مثل المقدمة التي كتبها لترجمته لكتاب فن الشعر للشاعر اللاتيني الكبير « **هوراس** » ، ومثل المقدمة الأخرى الكبيرة التي كتبها لترجمته لقصيدة من مطولات الشعر الانجليزي الرومانسي وهي قصيدة « **بروميثيوس طليقا** » للشاعر الانجليزي الكبير « **شللي** » . وهي المقدمة التي يلوح لنا أن الاتجاه التفسيري في دراسات لويس ونقده قد ظهر فيها أوضح مايكون ، بل واتسم هذا الاتجاه التفسيري بسمة الاتجاه الفكري العام في فهم الأدب ومذاهبه واتصالهما بالحياة العامة واتجاهاتها وتطورها الاقتصادي والاجتماعي حيث نراه يربط ظهور **المذهب الرومانسي** بالتطور الاقتصادي والصناعي والاجتماعي الذي حدث في القرن التاسع عشر في أوروبا وأدى الى ظهور الطبقة البرجوازية الصناعية والتجارية ، ومشاكلها الخاصة وضياع طبقة المثقفين والأدباء والشعراء فيها مما دعاهم الى العزلة والانطواء حينا ، والهرب من واقع الحياة المريرة والتحليق في عوالم الخيال أو رحاب الطبيعة حينا آخر ، بكل مايصحب هذا الوضع القلق من أنين وشكوى وثورة وتمرد .

ولويس عوض في مجموعة مقالاته التي يضمها كتابه الجديد « **دراسات في أدبنا الحديث** » يواصل نفس الاتجاه التفسيري ، ومجموعة هذه المقالات لاتعتبر كلها مما اعتدنا تسميته بالنقد الأدبي والفني لأنها تضم الى جوار المقالات النقدية أبحاثا ودراسات من أهمها البحث المطول الذي كتبه عن المسرح المصري القديم ، وكان قد سبق أن نشره في كتيب منفصل بعد نشره كمقالات في جريدة « الجمهورية » ويحدثنا الدكتور لويس بأنه قد استعان في كتابة هذا البحث بما انتهت اليه دراسات عالم الآثار المصرية **الأب « دوريتون »** مدير المتحف المصري الأسبق .

والقول بأن العقلية التى تؤمن بالجبر وبالقدر هى العقلية التى يزدهر فيها فن المسرح القائم على الصراع الدرامى بينما العقلية المؤمنة بالاختيار لايزدهر بينها غير الأدب الملحمى القائم على الجهاد أو الصراع الخارجى كله ، قول يقبل المناقشة بل أخشى ان اقول انه قول يجانبه الصواب الذى نستطيع استقراءه من دراستنا لتاريخ هذه الفنون فى الآداب العالمية .

صحيح ان فكرة الجبر أو القدر قد لعبت تاريخيا دورا خطيرا وفعالا فى ازدهار الفن الدرامى وبخاصة فن التراجيديا عند اليونان القدماء حتى بلغ هذا الفن ذروته فى القوة واثارة أعماق النفوس والضمائر ، ولكن هذه حقيقة تاريخية نسبية وليست حقيقة فنية مطلقة كما يريد الدكتور لويس عوض أن يقول ، واذا كنا قد رأينا البطل فى التراجيديا اليونانية القديمة يدخل فى صراع مع الآلهة أو القوى المجردة أو المطلقة على نحو يجعل من الصراع الدرامى شيئا رهيبا لامثيل لقوته ، على نحو مانرى جد البشر المزعوم « **بروميثيوس** » يدخل فى مسرحية الشاعر « **أيسكيلوس** » فى صراع مع كبير الآلهة **((زيوس))** لأنه اختلس من ضوء الشمس قبسا من نور وناريرمز للمعرفة التى قد تبدد هيبة الآلهة وسيطرتها على نفوس البشر ، واذا كنا نرى بطلا تعيسا منكوبا **((كاوديب))** يدخل فى صراع مماثل مع القدر الذى حاك حوله الشباك لكى يوقعه فى جريمة منكرة هى قتل أبيه والزواج من أمه ، فاننا لانرى فى كل هذا شيئا يختلف عما يسميه لويس بالجهاد الملحمى ، اذ أنه فى النهاية لايخرج عن كونه صراعا خارجيا هو مايسميه صديقنا بالجهاد الملحمى .

والصراع الخارجى ليس على أية حال خاصا بالملحمة ولا بالمسرحية ، وانما هو نوع من الصراع الذى قامت عليه التراجيديا فى مرحلة من مراحلها التاريخية وهى المرحلة اليونانية فى ظل ديانة كانت تؤمن بالجبر والضرورة الكونية وبما نسميه فى الديانات السماوية بالقضاء والقدر ونحن نلاحظ أن تغير العقلية البشرية بتغير الدين من الوثنية الى ديانات التوحيد الروحية السماوية وانتقال الصراع الدرامى من الخارج الى داخل النفس البشرية – لم يتطور بالمسرح من مرحلة ملحمية الى مرحلة درامية تضمن له النجاح والازدهار ، بدليل أن الفن المسرحى وبخاصة فن التراجيديا قد وصل الى الذروة فى عصر الكلاسيكية الذى تلا النهضة الاوروبية ، مع ان **المذهب الكلاسيكى** قد نقل الصراعى الدرامى الى داخل نفسية البطل وجعله يجرى بين العاطفة والواجب أحيانا كما نرى فى مسرحية « **السيد** » للشاعر الفرنسى الكبير « **كورنى** » أو بين عواطف النفس المتصاعدة المتضاربة على نحو مانرى فى مسرحية « **أندروماك** » مثلا للشاعر الفرنسى الآخر راسين أو مسرحية « **فدر** » له ايضا ، وتطور بعد ذلك الصراع الدرامى واتخذ أشكالا مختلفة فجرى بين الفرد والمجتمع حينا وبين طبقة اجتماعية وطبقة أخرى حينا آخر ، بل وانتهى عند كاتبنا المعاصر **توفيق الحكيم** الى أن يصبح صراعا بين الرموز أو بين مايسميه هو نفسه « **المطلق من المعانى** » كالحياة والزمن فى « **أهل الكهف** » أو الحقيقة والواقع فى **((أوديب))** أو فى الحياة والفن فى **((بيجماليون))** أو الواقع والمثال فى « **ايزيس** »

وهكذا نستطيع أن نمضى شوطا وأشواطا فى استقصاء الحقائق الأدبية والفنية ، لنستند اليها فى مناقشة الصرح الفكرى الذى أقامه الدكتور لويس عوض على قضايا ليست يقينية ، ومع ذلك يرتب على كل قضية منها قضية أخرى يزيد بها الصرح ارتفاعا فنعجب بذكائه واتساع ثقافته وقوة تفكيره ، ولكن كل هذه الروعة لاتستطيع ان تنيم فينا الروح النقدية التى لاتكاد تتناول هذه القضايا المتلاحقة بالفحص حتى نراها تنفر من الحقائق التى يثبتها الاستقراء فى مجال الآداب العالمية ، وان يكن كل ذلك لايسلب أبحاث الدكتور لويس عوض قيمتها الفذة فى تزويدنا بالكثير من الحقائق الأدبية والفنية والايحاء لنا بالتفكير وتجديد المحاولات فى مجال الفهم والتفسير لكثير من الظواهر الأدبية الكبرى التى لايستطيع علاجها الا استاذ متمكن كلويس عوض .

مشقات التفسير

ولا يحسبن أحد ان الاتجاه التفسيرى فى النقد أقل مشقة من الاتجاه التقييمى والتوجيهى وذلك لأنه اذا كان التقييم والتوجيه يحتاجان الى التمتع بحاسة جمالية مرهفة أو الايمان بقيم انسانية واجتماعية معينة – فان الاتجاه التفسيرى يحتاج الى ثقافة وخبرة بالغة ، وهذه الثقافة وتلك الخبرة هى التى تجعل من لويس عوض ناقدا تفسيريا ممتازا

يخرج القارىء من كتاباته بثقافة أدبية واسعة ، ولقد نختلف معه كمتخصصين فى عدد من التفسيرات ولكن هذا الخلاف انما يثور عندما يتخطى لويس النقد التطبيقى أى نقد أعمال أدبية معينة الى النظريات والتفسيرات العامة التى تعتبر من أبنية الفكر المطلق ، ومن المعلوم أن للفكر واكتشافاته نشوة مغرية قد لانستطيع مغالبتها عندما تدفعنا الى الاعراض عن التفسيرات القريبة المعقولة الى التفسيرات البعيدة المولدة حرصا على الاصالة ورغبة فى الابداع وباستطاعتنا أن نجد مثالا واضحا لهذه النشوة المغرية عند لويس عوض فى تفسيره لموت المسرح المصرى القديم بأنه كان بسبب تغلب العقلية الملحمية على الفراعنة فى بيئتهم الزراعية الريفية ، وذلك بالرغم من ان هذا التفسير العام وامثاله قد أخرجته أبحاث ومناقشات عالية لاحد لها عن طبيعة العقلية العامة واختلافها باختلاف الشعوب والأجناس أو باختلاف البيئات الطبيعية والبشرية ، وقد استوفى القرن التاسع عشر البحث فى هذه الكليات منذ النقاد الفرنسيين الكبار : «**تين**» و «**رينان**» و «**سانت بيف**» وأصبحنا نفضل فى القرن العشرين أن نستمد التفسيرات من تحليل الوقائع معتمدين على الوثائق التاريخية الثابتة ، وعلى أساس هذا المنهج نستطيع أن نفسر موت المسرح المصرى القديم بما وصل الينا من معلومات تاريخية عن هذا المسرح كتمثيليات وكفن أدائى ، وهى معلومات تفيد أن هذا المسرح قد ظل حديثا فى الأساطير الدينية كما ظل أداؤه حبيسا داخل المعابد ومحتكرا من الكهنة ، ولسوء الحظ لم يستطع الانسلاخ عن الدين ليدلف الى الحياة المدنية كما حدث عند اليونان القدماء ، على نحو مايبدو لنا من مقارنة تطوره من « **أيسكيلوس** » الى « **يوربيدس** » الذى اتهمه المحافظون فى عصره بأنه قد أنزل المسرح من السماء الى الأرض ، كما اتهموا معاصره « **سقراط** » بنفس التهمة فى مجال الفلسفة ومن المعلوم أن « **يوربيدس** » وسلفه المباشر « **سوفوكليس** » كانا اكثر تأثيرا فى بعث المسرح وازدهاره عند الكلاسيكيين فى القرن السابع عشر الميلادى وبخاصة فى فرنسا ، وكل ذلك فضلا عن الاختلاف الكبير الواضح فى طبيعة الديانات والأساطير اليونانية القديمة عن الديانة والأساطير المصرية القديمة ، وذلك بحكم أن الديانة اليونانية قد كانت الديانة القديمة التى يتضح فيها الطابع الناسوتى دون غيرها من الديانات القديمة الاخرى وبخاصة الديانات الشرقية الغارقة فى الرمز والتجريد بينما نرى اليونان القدماء وقد تصوروا آلهتهم على شاكلة الانسان بكافة فضائله ونقائصه وان اختلفت النسب مما سهل تطور الفن الدرامى عندهم نحو الحياة المدنية وخروجه من دائرة الطقوس الى دائرة الحياة الانسانية بعواطفها ومشاكلها وأنواع الصراع المختلفة التى تجرى فيها • وذلك بينما ظل المسرح المصرى القديم حبيس الدين والمعابد والكهنة حتى اختنق فيها ومات بموت تلك الديانة الوثنية القديمة وما أظن أن الايمان بالاختيار وأن العقلية الملحمية كان لها دخل كبير فى هذه الظاهرة •

على أننا لانكاد نترك هذه النظرية العامة التى تحدث عنها الدكتور لويس عوض لننظر فى نقده التطبيقى لعدد من أعمالنا المسرحية الجديدة حتى يروقنا لويس بمقالاته عن **توفيق الحكيم فى** ((**أيزيس**)) و ((**بيجماليون**)) **وعن محمد عثمان جلال فى** « **طرطوف** » **وعن يوسف ادريس فى** « **جمهورية فرحات** » و « **اللحظة الحرجة** » **وعن الفريد فرج** فى مسرحية ((**سقوط فرعون**)) ففى كل هذه المقالات تسعف لويس ثقافته الأدبية الواسعة فى تحديد وفهم الخصائص الانسانية والفنية لكل من هؤلاء الكتاب وتحديد الطريقة المثلى لتفسير اعمالهم الادبية وتمييز خصائصها وكان الدكتور لويس يصدر فى كل ذلك عن المفهوم الاشتقاقى الأصيل لكلمة «نقد» Criticism فى اللغات الأوروبية • فهذه الكلمة مشتقة كما هو معروف من الفعل اليونانى القديم « **كرينو** » Crino ومعناها يميز أو يحدد ، وبذلك يكون معنى النقد الأصيل عند الأوروبية هو التمييز والتحديد ، أى البحث عن الخصائص المميزة لكل عمل أدبى ، وايضاح نوع الخطوط التى يتكون منها نسيجها ، فتراه مثلا كناقد مثقف خبير يكتشف فى « **جمهورية فرحات** » **للدكتور يوسف ادريس** شبيها بما عرف عند الرومان القدماء باسم مسرحية الـ masque أى القناع حيث تتحول الشخصيات التى تتتابع على مكتب الصول فرحات الى مجرد أنماط نكاد نعرفها من منظرها الخارجى وكانه قناع مميز ، وكل منها يمثل طائفة اجتماعية محددة ، كما نراه فى نفس المسرحية يستعين بثقافته الواسعة بالمقارنة بين حلم الصول فرحات عن المدينة الفاضلة والأحلام المشابهة التى

صورها الكتاب العالميون منذ « **مور** » الانجليزى حتى حلم المدينة الفاضلة الصناعية عند أحد الـــكتاب الايطاليين المحدثين ، وكل ذلك مع قدرة صادقة على التمييز بين الأسس الفلسفية المختلفة لكل هـــذه المدن الفاضلة ، وايضاح اصالة يوسف ادريس بانه قد اختار لحلم بطله أساسا جديدا استمده مــن احساسه بحاجتنا الملحة الى فضيلة عزيزة منتجـة وهى فضيلة الامانة التى كاد يفتك بها فى بـــلادنا طول قرون الفقر والذل والمهانة ·

بينى وبين لويس

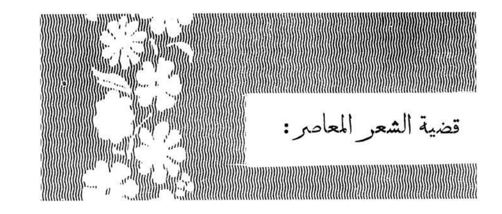
وبالرغم من اعجابى بكتابات لويس عوض النقدية التطبيقية ـ الا أننى قد كانت لى خـــلافات معه فى بعضها ، وقد اشار هو نفسه فى بعض هذه المقالات الى هذه الخلافات بينما اكتفى فى البعض الآخر ـ على عادته ـ بأن يسجل وجهة نظره دون اشارة الى الخلاف معى لأنه بطبيعته لايحب الجدل ·

ولربما كان من أهم مواضع الخلاف بينى وبينـــه الرأى الخاص بموقف الأديب من الأساطير القديمة ومدى حريته فى التصرف فيها ، وقد ظهر هـــــذا الخلاف عند حديثنا معا عن مسرحيـــــة «**ايزيس**» لتوفيق الحكيم حيث رأى لويس أن الحكيم قــــد تصرف أكثر مما يحق له فى وقائع الأســـطورة الفرعونية القديمة وبذلك أنقص من جلالها بينما رأيت أنا ان الحكيم قد أحسن صنعا بانزاله هـــذه الاسطورة من سماوات الخيال الى حقائق الانســـان الأرضية واستطاع فى مهارة أن يستخدم هـــــذه الأسطورة فى علاج مشكلة أبدية وهى مشكلة الصراع بين المثالية والواقعية فى شئون السياســـــة وادارة الحكم وقد عدت الى هذه المشكلة وفصلتها فى كتابى الاخير عن مسرح **توفيق الحكيم** وحييت عنده التطور الذى لاحظته فى اتجاهه بعد ثورتنا الاخيرة مــن التجريد الى الواقعية ، والارتباط بواقع حياتنـــــا ومشاكلها كما حييت تطور نظرته الى المـــرأة من « جالاتيا » فى مسرحية « **بيجماليون** » الى « **ايزيس** » الايجابية الفعالة فى المسرحية التى تحمل اسمها ، حيث نرى توفيق الحكيم يفضلها على « **بينيلوب** » رمز المرأة الاغريقية القديمة ويشيد بايجابية « **ايزيس** » ويقارنها بسلبية « بينيلوب » رغم نبـــل المرأتين ووفائهما للزوج العزيز ·

فى الشعر والقصة

وبالرغم من ان حديث الدكتور لويس عوض عن المسرح وفنونه يستغرق الجانب الاكبر من كتابه ـ الا انه قد جمع فيه أيضا عددا من الابحاث عن دواوين الشعر وعن مجموعـــات القصص القصيرة التى ظهرت حديثا ، مثل دواوين «**صلاح عبد الصبور**» و**أحمد عبد المعطى حجـازى** ، ومثل مجمـــوعات قصص **ليوسف ادريس وشكرى عياد** ، وهــو فى حديثه عن هذين الفنين يصدر عن نفس المنهـــج التفسيرى الذى يتميز به ، وان تكن تفسيراتــه لاتخلو طبعا من أحكام تقييمية وتوجيهية كامنــة ، واذا كنت لا أستطيع ان أطيل أكثر من ذلك بتناول بعض تفصيلات هذا المنهج التفسيـــــرى ـ فاننى اكتفى بان أعلن اغتباطى بهذا الكتاب ، وان ادعــو الى اضافته الى تراثنا النقدى المعاصر القائم علـى الثقافة والخبرة والفهم ·





ما الجديد .. في الشعر الجديد ؟

بقلم الدكتور : زكي نجيب محمود

« المجلة » حينما تنشر هذا المقـــال للدكتور « زكى نجيب محمود » لا تتخذ بذلك موقفا معاديا من الشعر الجديد ، وانما تعيد طرح مشكلته على مستوى أكثر عمقا وافاضة ، وتهدف الى توسيع مجال المناقشة بحيث يشمل قضية الشعر المعاصر بعامة وصلته بتراثنا ، ودوره فى حياتنا على ضوءالتجارب العديدة التى مرت بمجتمعنا وفنوننا المختلفة ، وفى الأعداد القادمة سننشر مزيدا من الآراء والدراسات حول هذه القضية .. قضــية الشعر المعاصر .

فى هـذه الحركة الدائرة رحاها اليــوم بين « جديد » الشعر و « قديمه » كثيرا ماأســائل نفسى ـ بحكم مزاجى الفلسفى الذى ينزع نحــو التحليل ـ أسائل نفسى : ترى هل تحمــل هاتان اللفظتان معنى واحدا بعينه عند المعتركين جميعا ؟ ماذا عسى أن يكون معنى « جديد » أو « حديث » عند من ينادون بضرورة أن يكون الشعر « جديدا » وعند من يردون عليهم بانه لامناص لهذا « الجديد » من أن يلتزم أسس القديم الذى قد جرى به التقليد ؟

اننى بهذه الكلمة القصيرة أحاول أن أوضــح الأمر لنفسى ، فاذا اشترك معى القارىء فى النتائج التى أصل اليها كان ذلك خيرا ، والا فلا حيلة لى فى عناده الا أن يردنى بتوضيح من عنده أشد نصــوعا وأجلى ظهورا ؟ وأول مايدور فى خاطرى فى تحديد « الجديد » هو أن شعر العصر هو المتمثل فى شعراء العصر ، هذا بديهى ، لأن الشعر ليس سحابةمعلقة فى الفضاء بغير شاعر من لحم ودم يــرتكز على كتفيه ؟ فالشعر الجديد فى مصر اليوم ـ مثــلا ـ هو مانراه فى دواوين شعرائنا المعاصرين « جميعا » ـ من يجرى منهم على سنة العرف ومن يخرج على تلك السنة على حد سواء ؟ لأن الفريقين معا يؤلفان شعر عصرنا ؟ ولو أخذنا « الجديد » بهذا المعنى الزمنى الذى يقطع مجرى التاريخ مقطعا أفقيا ، لنظرنا الى شعرائنا كافة على أنهم ـ بالتعــاون ـ يعبرون عن روح العصر ، فحتى أشدهم التزاما للقديم ، يعبر

عن روح العصر ، لأنه هو نفسه دليل مجسد على أن آثار القديم مازالت « **جديدة** » ، شأنها فى عصرها شأن كل «جديد» مستحدث ظهر لتوه ولم يكن بالأمس قائما ، فهأنذا كائن عضوى ذو عينين وأذنين ، وأمسك بين أصابعى قلما من طراز معين وأكتب هذه الصفحات بأحرف عربية ، هذا أنا ، الآن ، بكل هذه التفصيلات متشابكة ، أفيجوز أن تتصارع هذه الأجزاء المتشابكة التى تكون حقيقتى « **الآن** » فيقول « القلم » - مثلا - للعينين : أين أنتما منى ، فأنتما « **قديمان** » قدم التطور البيولوجى الذى انشأكما ، أما أنا « فجديد »أخرجتنى المصانع منذ لحظة قريبة ؟ كلا ، لأن العينين قديمتان جديدتان معا ، لأنهما لا تزالان تؤديان المهمة نفسها فلايمنع قدمهما أن تكونا بنفس « الجدة » التى للقلم لأنهما والقلم معا خيوط من حقيقة راهنة ، هى كتابة هذه الأسطر التى أكتبها الآن ، كلا وليس بى حاجة أن أبتكر أحرفا جديدة لكى أكون كاتبا جديدا فالقديم هنا أيضا هو قديم جديد معا .

بهذا المعنى الأفقى يتساوى شعراؤنا « جدة » فى التعبير عن عصرنا ، فلا فرق بين « **على الجندى** » و « **صلاح عبد الصبور** » و « **محمود حسن اسماعيل** » و « **صالح جودت** » لافرق بينهم فكل يعبر عن عصره حين يعبر عن نفسه لأنه أحد أبناء العصر ، سواء اشتد التزام القواعد التقليدية كماهى الحال مع « **على الجندى** » أو خف هذا الالتزام كما هى الحال مع « **صلاح عبد الصبور** » أو وقف موقفا وسطا كما هى الحال مع « **محمود حسن اسماعيل** » و « **صالح جودت** » - وليس الوسط هنا وسطا فى التزام قواعد الشكل ، ولكنه وسط فى التزام الموضوع - وهناك من شعرائنا المعاصرين أيضا من يقف موقفا وسطا فى الشكل فهو انا ملتزم وأنا غير ملتزم .

لكن لا ، فهذا تفسير « **للجديد** » لايشفى غليلا لأننى أول من يحس أنه يتغاضى عن جانب هام فى معنى « **الجدة** » فلا يكفى أن يكون الفرد المعين قائما بيننا ، يتنفس هواءنا ويمشى على أرضنا ويشاركنا الطعام والشراب ، لكى نقول عنه انه كأى فرد آخر من حيث مشاركته لروح عصره ، فكم من رجل يعيش معنا بظاهره وباطنه مع عصر آخر يختاره من العصور السوالف ، فهذا يعجبه العصر الجاهلى فيقف عنده بروحه ، وذلك يعجبه عصر بنى أمية أو عصر بنى العباس فيرتد اليه بمثله العليا ، وهلم جرا ، وانما « **العصرى** » بأوفى معانى الكلمة هو من شرب القيم السائدة فى عصره دون أى عصر آخر ، بحيث لو ارتد بمعجزة الى عصر سابق أو عصر لاحق ، لأحس بالغربة الشديدة التى يؤثر عليها العدم ، كما حدث لأهل الكهف فى مسرحية « **توفيق الحكيم** » ، والأمر بعد ذلك يحتاج الى تحليل طويل عريض عميق يظهر لنا العناصر التى منها يتألف العصر ، بحيث يتاح لنا أن نقول فى اطمئنان وثقة ان هذا الشاعر قد تمثل هذه العناصر ، ولم يتمثلها ذلك الشاعر ، فالأول هو وحده « **الجديد** » وأما الثانى فاما أن يكون « **قديما** » أو يكون « **مستقبليا** » سابقا لعصره ! نعم ، ففى أوروبا وأمريكا اليوم من لايرضى لنفسه أن يكون « **جديدا** » فقط ، ينحصر وجه الاختلاف عنده فى أنه مختلف عن الماضى ، ويريد لنفسه أن يختلف عن الحاضر أيضا ، فيسبق عصره بان يمد بصره الى مستقبل لم يظهر بعد فى الوجود الواقع .

هذا هو المعنى الذى أحسب أنصار الجديد فى المعركة القائمة يقصدون اليه ، فهم يريدون أن يقولوا ان عناصر الحاضر - وقد تكون عناصر المستقبل المأمول أيضا - تتمثل فيهم وحدهم ، ولا تتمثل فى سواهم وإذن فسواهم تقليديون يحافظون على القديم ،وأما هم فنبات جديد أنبتته تربة جديدة ، فماذا ياترى هى تلك العناصر - على وجه الدقة - التى يراها الجدد متمثلة فى شعرهم تمثيلا يجيز لهم أن يكونوا وحدهم جديرين أن ينعتوا بالجدة والحداثة ؟ أو فلنعكس السؤال ونقول: ماذا فى شعرهم - وليس فى شعر سواهم - مما يساير العناصر المميزة لعصرنا ؟ فربما كانت هذه الصورة الثانية للسؤال أيسر تناولا ، لأننا عندئذ لانبدأ بتحليل مميزات العصر ثم ننقل العين الى الشعر الجديد لنرى ان كانت تلك المميزات كائنة فيه أو لم تكن ، بل نبدأ بتحليل مميزات الشعر الجديد ثم ننقل العين الى مميزات عصرنا لنرى ان كانت تلك المميزات قد جاءت صدى لهذه ، وتحليل الشعر أيسر علينا - فيما أظن - من تحليل الحضارة المعاصرة كلها .

ولانريد أن نتكلم كلاما فى الهواء ، بل نريد أن نجيب عن سؤالنا والدواوين بين أيدينا ، فنضع -

مثلا – ديوان « **صلاح عبد الصبور** » والى جانبه ديوان محمود عماد أو ديوان محمود حسن اسماعيل ثم نسأل : ماذا هناك وليس هنا ؟ لو كان كل الفرق بينهما هو فرق فى الخبرة الشعورية لما كان هذا الفرق مسوغا أن يكون الأول جديدا والثانى قديما لأنه اذا لم يتفرد « كل » شاعر بخبرته الشعورية لما استحق أن يكون شاعرا على الاطلاق ، ودعك أن يوصف بكونه جديدا أو قديما ، نعم ان « نمطا » معينا من الخبرة يسود فى عصر دون عصر ، فقد يسود التفاؤل عصرا والتشاؤم عصرا آخر ، أو قد يسود القلق النفسى عصرا والطمأنينة عصرا آخر ، وربما قال القائلون ان الخبرة الشعورية فى ديوان « **عبد الصبور** » أقرب الى « **نمط** » الخبرة العصرية من زميله ، فهل هذا صحيح ؟ ليقل لى من شاء ماهى « **القيم** » الانسانية الاساسية التى جسدها « **عبد الصبور** » فى شعره وأفلتت من شعر « **محمود حسن اسماعيل** » ؟ – رجائى من القارىء ألا يفهمنى على أننى أهاجم هناك وأدافع هنا ، لأننى أريد أن « **أفهم** » ولا أقصد الى هجوم أو دفاع – أهى « **الحرية** » و « **التحرر** » ؟ اذا كان ذلك كذلك فانى أزعم أن هذه القيمة الانسانية طابع يميز كل آثارنا الأدبية المعاصرة شعرا ونثرا ، فلقد تقاسمناها فيما بيننا ، ولم ينفرد بها واحد دون آخر ؟ أهى « **الثورة** » ؟ لكن الثورة فى حد ذاتها لاترفع ثائرا على القيم « **الانسانية** » ليرتد بنا الى حيوان أعجم وعندئذ يكون « **الجديد** » المزعوم هو أقدم قديم عرفه تاريخ الحياة على وجه الأرض ، على كل حال اننى أصرح بأننى عاجز عن رؤية المميز «**الشعورى**» الذى من اجله كان الجديد المزعوم فى الشعر جديدا .

لكن الذى لا تخطئه العين هو الاختلاف فى « الشكل » فى « القالب » فى « الاطار » فهاهنا – اذن – يجب أن يكون النقاش ، « **فالجديد** » يتميز بتخففه من الالتزام الشكلى ، فهو ان حافظ على شىء من الوزن ، فهو لايريد أن يلتزم القافية ، فمهما يقل الشعراء الجدد ومهما يقسموا بالله العظيم (**كما أقسم صلاح عبد الصبور فى احدى مقالاته ، بل انه قد جعل هذا القسم عنوانا لمقاله**) أقول انهم مهما اقسموا بالله العظيم انهم ينظمون شعرا « **موزونا** » فلا أظنهم ينكرون أن مدى التزامهم أقل من مدى التزام الشاعر الذى يحافظ على عمود الشعر الموروث .

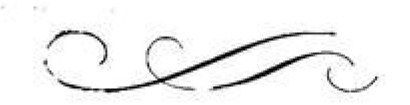
وها هنا أقول انه **اذا كان هذا التخفف من العناية بالشكل هو السمة المميزة للشعر الجديد** (لاحظ أن هذه جملة شرطية ، فاذا اجاب منهم مجيب بان هذا التخفف من العناية بالشكل ليس هو السمة المميزة للشعد الجديد ، لم يعد بينى وبينهم نقاش) **أقول انه اذا كان هذا التخفف هو السمة المميزة ، اذن فما يسمى « بالجديد » هو محاولة اريد بها ان تكون شعرا لكنها لم تبلغ أن تحقق لنفسها ماارادت والفرق عندئذ لايكون فرقا بين شعر «جديد» وشعر « قديم » بل يصبح الفرق فرقا بين الشعر وماليس بشعر على الاطلاق ، لان الذى يميز الفن فى شتى صنوفه هو « الشكل » الذى صب فيه موضوع ما ولو انهار الشكل ، لم يعد الفن فنا حتى وان بقى الموضوع كله بحذافيره لم ينقص شيئا ، هذه مسلمة يستحيل بغيرها ان نمضى فى المناقشة خطوة واحدة ، وليس الشعر بدعا بين الفنون فى هذا ، فالموسيقى مادتها الصوت ، لكن هذا الصوت لابد ان يساق فى** ترتيب معلوم ، **والتصوير مادته الضوء (اى** اللون) **لكن درجات الضوء لابد أن توضع على اللوحة فى ترتيب معلوم والنحت مادته الحجر على اختلاف صنوفه ، لكن هذا الحجر لابد أن يصاغ فى شكل معلوم ، والقصة مادتها أشخاص تتفاعل ، لكن كل شخص منها لابد أن تنظم أحداث حياته تنظيما يخرج الصورة واضحة ، فهل نقول بدعا اذا قلنا ان الشعر مادته اللفظ من حيث هو نغم** (لأن اللفظ من حيث هو رمز دال فقط قد يكون مادة فن آخر غير الشعر) **فلابد أن يساق هذا اللفظ سياقا يحقق النغم المطلوب .**

ويستحيل علينا ان نقول عن قصيدة انها قد حققت شكلا ما فى ترتيب كلماتها ، الا اذا كان فى وسعنا ان نستخرج « **قاعدة** » يمكن وصفها للآخرين بحيث اذا أراد واحد من هؤلاء الآخرين أن يسير على « **القاعدة** » نفسها استطاع ذلك ، فهل يستطيع شاعر من أصحاب الشعر الجديد أن يدلنا على « **القاعدة** » النظرية فى أية قصيدة من قصائده ؟ يقولون أحيانا ان القاعدة الجديدة هى جعل الوحدة الوزنية هى التفعيلة الواحدة ، وبهذا يكون السطر أو القصيدة تكرارا لهذه التفعيلة ، لكن أليس فى الأوزان التقليدية مايكرر التفعيلة الواحدة ؟ نعم

فيها ذلك ، ثم يضاف الى ذلك أوزان أخرى ، فهل تسمى الاكتفاء « ببعض » ماهو قائم فعلا تجديدا ؟ ان تنوع الأوزان انما جاء ليقابل تنوعا فى الحالات النفسية ولو كان الشاعر دائما على حالة نفسية واحدة لما تعددت الأنغام والأوزان التى يريدها الشاعر ، فافرض ان عدد حالاتى النفسية هو عشرون ، أعددت لكل حالة منها وزنا يناسبها ، أتكون أنت مجددا اذا قلت لى : لا بل ان عندى حالة واحدة فقط هى التى تعاودنى ، ولذلك سأكتفى من أبحرك هذه العشرين ببحر واحد ؟ انه لو كان هذا تجديدا ، لكان الفقير الذى يكفيه جزء يسير من ثروة الغنى مجددا ، لأنه اكتفى بالبعض دون الكل

لو كان الشكل قليل القيمة الى كل هذا الحد لما خسر الشعر شيئا حين يترجم من لغة الى لغة أخرى أو حين تنثر قصيدة الى نفس اللغة التى نظمت فيها لأن مايخسره الشعر بالترجمة أو بالنثر هو هذا وحده : هو الشكل ، ولست أدرى ماذا يكون الشكل ان لم يكن ترتيب الكلمات على نسق معلوم بحيث يحقق نغما ، فاذا احتاج هذا النغم الى رابطة تربطه فى اجزاء القصيدة لجأت الى القافية واخترت لهذه القافية نفسها ترتيبا يحقق لى ماأردته منها ، وهو ربط الوحدة النغمية فى القصيدة

واذا اتفقنا على أن الشكل أمر حيوى فى الشعر ـ بل وفى كل فن آخر ـ بقى أن أقول كلمة أخيرة ، وهى أن مراعاة الشكل تقتضى أن أختار له مادة ذات صلابة وعناد ، حتى يكون «للصياغة» معنى ومغزى، لماذا ينحت المثال تمثاله من المرمر أو الجرانيت ولا ينحته من الطين أو من الخزف ؟ الجواب هو أنه بمقدار صلابة المادة التى يتناولها الفنان تكون مهارته الفنية فى تطويعها والامساك بزمامها ،عظمة الشعر الجاهلى هى فى صلابة مادته ، وحتى حين يبدو اللفظ منسابا فى سلاسة فالبراعة تكون فى سيطرة الشاعر على مادة منزلقة رواغة ، فسيطرة الفنان على مادة فنه ـ اذ هو يصوغ تلك المادة فى شكلها الذى اختاره لها ـ شرط جوهرى لا أرى منه بدا ، وقد يقال بعد ذلك ـ دون ان يتغير الشرط ـ ان براعة الفنان هى فى أن يخفى جهده المبذول فى فرض تلك السيطرة على مادته المشكلة ٠٠ فهل يدعى شاعر من « الجدد » ان فى مادته اللفظية مثل هذا العناد الذى يقتضيه المغالبة والتغلب ؟ كلا ، فالبناء من قش ، فقل ماشئت فى محتواه ، لكن تهافت البناء يقضى بحرمانه من الدخول فى دولة الفن الخالد ٠





علم النفس الوجودى

بقلم . الدكتور يوسف مراد

ان لفظ الوجودية يجذب الفكر توا الى مجـال الفلسفة ، ومن حق القارىء أن يتساءل ما اذا كان الحديث عن علم نفس وجودى سيتناول تـأملات فلسفية تخرج علم النفس من دائرة العلم .

ليس من اليسير أن نجيب جوابا قاطعا على هـذا السؤال وأن نقرر ان البحث فى طبيعة علم النفس وموقفه من سائر العلوم يقتضى تجنب اى نظـرة ميتافيزيقية — و لاأقول نظرة فلسفية لانه من شأن المنطق وفلسفة العلوم أن يتناولا بالبحث والمناقشة طبيعة العلم وعلاقة العلوم بعضها ببعض . كما أنه ليس من الممكن أن نقرر أن علم النفس ليس بعلم ، وان كان من حقنا أن نتساءل ما اذا كان علم النفس من حيثمنهجه ويقينية حقائقه وقدرته علىالتنبؤ شبيها بعلم الفيزياء مثلا أو مختلفا عنه

يتضح من هذا أن التعرضلأى مدرسةمن مدارس علم النفس أو لأى وجهة من وجهات النظر المختلفة يثير عددا من المشكلات الأساسية التى تتنـاول مفهوم الفلسفة والعلم والواقع والموضوعية ، وأن كل حكم تصدره عن قيمة التجريب والقانون العلمى يقوم ان صريحا أو ضمنيا على مصادرات ومسلمات توحى بها فلسفة من الفلسفات .

فمن الطبيعى أن يتجه ذهن القارىء الى الربط بين الفلسفات الوجودية المعاصرة وبين وجهة النظـر الوجودية فى علم النفس ، غير أن النقطة الأساسية التى يجب تجليتها هى معرفة ما اذا كان علم النفس الوجودى يمكن اعتباره علما ، وما اذا كان يبدأ من الواقع ويعتمد على الخبرة والتجربة ، وأن الحقائق التى يقول بها ليست من نسج الخيال بل انها لا تقل واقعية عن حقائق علم الطبيعة وانها تمدنا بوسائل فعالة للتأثير فى شبكة العلاقات القائمة بين الشخص وما يحيط به من مواقف .

ان بعض البـاحثين فى علم النفس وبعض من يتناولون موضوعاته بالعرض والتأليف يشـعرون بالحاجة الملحة الى تصدير كتاباتهم بالقول بأن علم النفس قد تحرر نهائيا من القيود التى كانت تربطه بالفلسفة وأن أقوى دليل على ارتقاء السيكولوجيـا

الى مرتبة العلوم التجريبية هذه المعامل وما تحويه من أجهزة وآلات وهذه الجداول الحسابية والمعادلات الاحصائية والرموز الرياضية التى يستخدمها السيكولوجى لمعالجة مادة بحوثه واستخلاص نتائجها ٠

ولكن هناك ظاهرة غريبة جديرة بان تسترعى انتباهنا وهى أن الأزمة التى انتابت العلم بوجه عام والعلوم الانسانية بوجه خاص فى مطلع هذا القرن هو التى دفعت الفيلسوف الألمانى « **هوسرل** » (١٨٥٩ – ١٩٣٩) الى انشاء **الفنومنولوجيا** ، وهى فلسفة غير مذهبية ، أو بالاحرى أسلوب فى التفكير يرمى الى طرح المستبقات الذهنية جانبا للكشف عن دعامة أولية للعلوم النفسية والاجتماعية والتاريخية ، والقضاء على هذه الثنائية المفتعلة التى تقابل بين الذاتية والموضوعية والتى كانت ولا تزال فى بعض المدارس « فضيحة » علم النفس

ان علم النفس الوجودى المعاصر نشأ فى أحضان الفنومنولوجيا وترعرع فى كنف الفلسفات الوجودية (1) فهو بحكم نشأته الأولى من حقه أن يعد نفسه علما خالصا ما دامت الفنومنولوجيا تحاول وضع الدعامة الأولى للمعرفة العلمية اليقينية ، وبحكم اندماجه فى تيار التفكير الوجودى له أن يفاخر بانه ألصق من غيره بالواقع الفردى وبالخبرات المعيشية فكأنه ارتقى فوق الثنائية وحل النزاع القائم بين الذاتية والموضوعية دون أن يفوته شىء من ثراء الواقع ودون اغفال دلالاته المتعددة ٠

واذا اعترض أنصار علم النفس التجريبى المعملى على ادعاء علم النفس الوجودى بأنه حل مشكلة التقابل بين الموضوعية والذاتية بالتعالى عليهما ، واعتبروا هذا الحل ، وهما من الأوهام وأصروا على القول بأن كل ما يقرره علم النفس الوجودى تشوبه الذاتية المفرطة ، فحسبنا أن نذكر هنا رأى عالمين من كبار علماء الفيزياء الحديثة هما « **بور** » و « **هيزنبرج** » فانهما يقرران أن التفرقة التى أقامها العالم الفلكى الشهير « **كوبرنك** » بين الانسان الذاتى والطبيعة الموضوعية لا يمكن قبولها بعد الآن ٠ وانه من الوهم والخداع أن نتصور أن المثل الأعلى للعلم ان يكون مستقلا تماما عن الانسان ، اى أن يكون موضوعيا تماما ٠

نجد فى قاموس « **انجلش** » لمصطلحات علم النفس والتحليل النفسى تصنيفا لمدارس علم النفس وأقسامه من وجهات نظر متعددة ، ويربو عدد هذه المدارس والأقسام على المائة ٠ ومن بين هذه المدارس **الفنومنولوجية والوجودية والفنومنولوجية الحديثة** ويقول لنا المؤلف ان **علم النفس الوجودى** يطلق عليه أيضا **علم النفس البنائى** ، وان مدرسة **علم النفس الجشطلتى** تنتمى الى **الحركة الفنومنولوجية** ويبدو ان المقصود بالفنومنولوجيا الحديثة الدراسات النفسية المستأثرة بالفلسفات الوجودية كفلسفة « **هيدجر** » و « **سارتر** » و « **يسبرز** »

واذا عدنا الى كتاب « **بورنج** » فى تاريخ **علم النفس التجريبى** (الطبعة الثانية عام ١٩٥٠) فاننا نجد دراسة مفصلة لعلم النفس البنائى أو الوجودى كما قال به « **تتشنر** » (١٨٦٧ – ١٩٢٧) فى أمريكا . **ولعلم النفس الجشطلتى** الذى نشأ فى ألمانيا ٠ كما أننا نجد عدة اشارات الى مذهب **هوسرل** (١٨٥٩ – ١٩٣٩) فى **الفنومنولوجيا** وتأثيره فى مدارس علم النفس الألمانية ، فى حين أنه لم يرد أى ذكر لعلم النفس الوجودى المعاصر هل معنى هذا الاغفال أن علم النفس الوجودى الحديث لا يدخل فى نطاق كتاب لتاريخ علم النفس التجريبى ؟ ولكن اذا كان الامر كذلك فكيف نفسر ورود ما يقرب من عشر صفحات عن التحليل النفسى مع العلم بأن علماء النفس التجريبيين أمثال « أيزنك » وأعضاء مدرسته فى لندن ، يعدون التحليل النفسى ضربا من الثرثرة والهتر **والتركيبات** الأسطورية ٠

اننا نلتقى من جديد بالمشكلة التى سبق الاشارة اليها وهى هل علم النفس الوجودى المعاصر يدخل فى نطاق علم النفس أم هو مجموعة من التأملات الفلسفية أو التحليلات التى تنتمى الى الأدب أكثر من انتمائها الى العلم ٠

وقد أجبنا باختصار على هذا السؤال عند حديثنا عن نشأة علم النفس الوجودى الحديث فى أحضان الفنومنولوجيا ، ويبقى لنا ان نتناول

(١) انظر كتاب الدكتور زكريا ابراهيم: « **الفلسفة الوجودية** »وكتاب فؤاد كامل عبد العزيز : « **فلاسفة وجوديون** » . وكتاب جان ثال « **الفلسفة الوجودية** » ، ترجمة تيسير شيخ الارض (بيروت)

بالتفصيل فى مقال أخر مضمون هذا العلم ٠
سنعرض الآن ـ تمشيا مع الترتيب التاريخى ـ للصورة الأولى لعلم النفس الوجودى او البنائى كما يتمثل بصفة خاصة فى بحوث السيكولوجى التجريبى « تتشنر » الذى كان استاذا لعلم النفس فى جامعة « كورنل » الامريكية لمدة خمس وثلاثين سنة من عام ١٨٩٢ حتى وفاته عام ١٩٢٧

ترمى سيكولوجية « تتشنر » الى دراسة مضمون الشعور الى تحليل الحالات الشعورية وردها الى عناصرها الأولية أو الى موجوداتها البسيطة ٠ فهو يبحث أولا عن بناء الشعور لا عن وظائفه ولهذا السبب سمى مذهبه بالمذهب البنائى . ان الدراسات السيكولوجية التى كان السيكولوجيون الأمريكيون يقومون بها تتناول بصفة خاصة الوظائف النفسية فكانت النزعة **الوظيفية** هى السائدة ، وهى نزعة متأثرة بدون شك بالفلسفة **البرجماتية** » وبطابع الثقافة الأمريكية التى كانت تنزع الى العمل المفيد الناجح ٠ ان « **تتشنر** » لم ينكر ضرورة البحث فى الوظائف ولكنه كان يرى أن مثل هذا البحث لايمكن أن يكون مجديا الا اذا عرفنا أولا ماهو الشىء الذى ندرسه قبل ان نعرف فائدة هذا الشىء او غايته أو نتيجة تنشيطه ٠ فالموضوع الأساسى لعلم النفس هو اذن هذه الموجودات البسيطة التى تتكون منها الحالات الشعورية ، أى التى يتضمنها الشعور فى لحظة ما ٠ وهذه الموجودات البسيطة هى الاحساسات والصور الذهنية والوجدانات ، والمنهج الوحيد الذى يمكن استخدامه لتحليل الحالات الشعورية وردها الى مكوناتها الأولية هو بطبيعة الحال الاستبطان أو الملاحظة الذاتية ٠

ولكن أليست معطيات العلوم الطبيعية كلها مضمونات شعورية أو خبرات شعورية ؟ ان عالم الفيزياء فى معمله عندما يلاحظ ظاهرة ما لا بد له من الرجوع الى ما يتضمنه شعوره من احساسات وصور ذهنية فكأن معطيات علم الفيزياء لا تختلف البتة عن معطيات علم النفس ، وكأن موضوع العلمين هو معالجة الخبرة بصورة مباشرة ٠

يقول « **تتشنر** » ان مايميز علم النفس عن علم الفيزياء هو وجهةنظر كلمنهما الىالخبرة الشعورية نعلم الفيزياء ينظر الى الخبرة من حيث هى مستقلة عن الشخص الذى يحياها فى حين أن علم النفس ينظر اليها من حيث هى تابعة له ، غير مستقلة عنه فالفرق هو فرق فى وجهة النظر ٠ العالم الفيزيائى يجعل من المنبه اطارا للدلالة ومرجعا فى حين ان اطار الدلالةللسيكولوجى هو مايحس به لا المنبه الحسى ٠ وقد أطلق « **تتشنر** » عبارة « **خطأ المنبه** » على انزلاق السيكولوجى من اطار الاحساس الى اطار المنبه الحسى ويكون هذا الانزلاق بتأثير الارتباطات السابقة أو بتأثير عوامل أخرى مجاورة للمنبه الحسى أو بتأثير مايقوم به الشخص من تأويلات متعديا بذلك مضمون الخبرة التى يعانيها فى لحظة معاناتها . فاذا أدركت مثلا انكسار العصا فى الماء وقررت أن العصا غير مستقيمة فهذا الحكم صحيح سيكولوجيا وان كان خاطئا فى نظر الفيزيائى ٠

غير أن هذه التفرقة التى أقامها « **تتشنر** » بين وجهة النظر السيكولوجية ووجهة النظر الفيزيائية لم تلق تأييد معظم علماء النفس فعدوها ضربا من السفسطة الغامضة ٠ ثم جاء الجشطلتيون وهم أصحاب سيكولوجية الصيغة فنفوا الخطأ عن « **خطأ المنبه** » وأكدوا أن مضمون الخبرة الادراكية لايتكون من هذه الاحساسات أو من هذه الموجودات البسيطة التى يزعم التحليل الاستبطانى كشفها ، بل من صيغ وأشياء

ان مدرسة « تتشنر » وتلاميذه فى جامعة كورنل لم تتمكن من الرسوخ أمام التيارات الجديدة التى أخذت تتكون أو تقوى فى العقد الثانى من القرن العشرين فأخذت تتلاشى تاركة المجال لعلم النفس الوظيفى وللمدرسة السلوكية فى أمريكا ثم لمدرسة الجشطلت فى ألمانيا ٠

أما علم النفس الوجودى المعاصر فانه يختلف كثيرا عما ذهب اليهتتشنرعلى الرغممن أن الاتجاهين يشتركان فى اعتبار الخبرة النفسية نقطة بدء وفى الاعتماد على الاستبطان أو انعكاس الشعور على نفسه غير أن مفهوم الخبرة النفسية لدى المعاصرين أكثر ثراء من مفهومها لدى « **تتشنر** » فهى تخص الانسان الفرد بأكمله وفى زمن ما وعلاقته بالآخرين فى آن واحد ٠ فبينما يقيم « **تتشنر** » فاصلا واضحا بين الذاتى والموضوعى ويرفض وجهة نظر الجشطلتين المتأثره بالاتجاه الفنومنولوجى نرى علم النفس

الوجودى المعاصر يعد ثنائية الذاتى والموضوعى وجهة نظر تأملية مفتعلة ترجع الى الثنائية التى أقامهـــا « **ديكارت** » بين الفكر والامتداد • ان ادراك الانسان لنفسه هو فى الوقت عينه ادراكه للعـالم الخارجى وادراكه للآخر والعلاقة بين الانا والآخر سابقة على ادراك طرفيها كل على حدة • ولعله يكون من الأوفق أن نقول عن علم النفس الوجودى المعـــاصر انه سيكولوجية الوجود الانسانى أو سيكولوجية هـذا الفرد أو ذلك الفرد الموجود فى موقف ما ، فى زمن ما •

ثم أن « **تتشنر** » رفض أن يعتبر المريض العقلى مصدرا للمعرفة السيكولوجية لعجزه عن الاستبطان وعن أن يتجنب الوقوع فيما سماه خطأ المنبـه ولان معظم أقواله هذيان لامعنى له فى حين ان من أنصار علم النفس الوجودى أطباء عقليـون أمثـــــــال « **منكوفسكى** » و « **بنسفنجر** » يذهبون الى ماذهب اليه من قبل « **بلولر** » عندما قرر أن أقوال المريض بالفصام وهذياناته ليست عديمة المعنى بل لهـــا دلالتها الخاصة داخل العالم الحيـوى الذى يعيش فيه •

ليست المدارس الأدبية والفنية هى وحـدها التى تعكس روح عصرها ، بل النظريات العملية تـكون هى أيضا مندمجة فى التيار الثقافى السائد فى وقتها ان علم النفس الوجودى كما قال به « تتشـــــنر » مصطبغ بالصبغة الفكرية والثقافيـــة التى كانت سائدة فى أواخر القرن التاسع عشر وهى الفلسفة الارتباطية العنصرية الحسية من جهة ، والتقـــدم السريع الذى أحرزته العلوم الفيزيائية والكيميائيـة من جهة أخرى ، وذلك بفضل تقدم وسائل التحليل مما جعل الكشف عن العناصر الأولى لأية ظاهـــرة طبيعية هو الهدف العلمى الرئيسى • ثم تغير الجـــو الفكرى والثقافى بعد الحرب العالمية الأولى واكتشف الانسان مذهولا ان العلم وحده عاجز عن ان يحقق له السعادة والاطمئنان فانتابه القلق وزادت حـدة شعوره بتهديد الفناء والموت ، ولم تكن موجة اللهو التى اجتاحت الانسانية بعد الحرب العالمية الثانيـة الا فرارا من المصير المظلم وهذا يفسر لنا ماتتميز به الفلسفات الوجودية من تطرف سواء فى التشـاؤم أو التفاؤل ولم تظل روح الوجودية مقصـــورة على الفلسفة بل أخذت تنتشر فى العلوم الانسانية وفى الفن والادب •



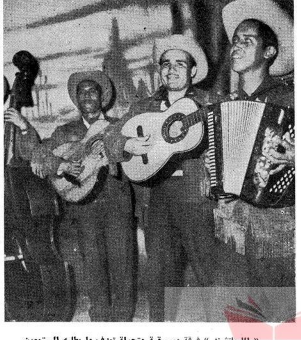
رحلة إلى ... المكسيك

بقلم : عادل الغضبان

الحديث عن المكسيك أمر حبيب الى نفسي أرجو أن أجلو به بعض الملامح من صورة بلد صديق رأيتني فيه غير غـريب ولا أجنبي الدار ورأيته قريبا الى قلبي بما لمسته في أهله من شيم كريمة وفضائل عربية النجار

وحديثي هذا انما هو فيض رحلة قمت بها الى ذلك البلد ، ويخيل الى أنه قبل أن نطوف معا في خلال تلك الرحلة ببقـاع المكسيك ومدنها ، ونقف عند معـابدها وتماثيلها ، ونستقصي أخبارها وأساطيرها ، ونعرض لثورتها ونهضتها ، لابد لنا من لمحة وجيزة عن تاريخها تعيننا على تتبع ماسوف نطالع فيها من حوادث وأحداث ..





« الماریاتشنز » فرقة موسيقية متجولة تعزف ما يطلبه المستمعون لقاء دريهمات قليلة



المكسيك بلد من بلاد أمريكا الوسطى ، تحدها **الولايات المتحدة الامريكية** شمالا ، وخليج المكسيك على المحيط الأطلسى شرقا ، والمحيط الهادى غربا ، وبلاد « **جواتيمالا** » « **وهندوراس** » جنوبا ٠٠ ويبلغ تعداد سكانها نحوا من ثلاثين مليون نفس ، أما عاصمتها « **مكسيكو** » وتلفظ بالاسبانية « **مهيكو** » فيبلغ عدد سكانها نحوا من خمسة ملايين نفس ٠

وسكان المكسيك الأصلاء هم من الهنود جاءوا اليها من أواسط آسيا وتسميتهم بالهنود اصطلاح وضعه الفاتحون الأوربيون تعريفا بهم ٠ وعلماء الجنس البشرى الذين يقولون بمجىء هؤلاء الهنود من آسيا يذهبون الى أن سكان المكسيك الأوائل هم فرع من سلالة مغولية ويؤيدون رأيهم بما لمسوه فى المكسيكى والآسيوى من شبه عقلى وجسمانى فالهندى المكسيكى فى مذهبهم هو الآسيوى الصينى أناة وصبرا ومهارة وبراعة فى الصناعات اليدوية ، وهو مثله فى تكوين هيكلهالجسمانى المتميز بالبشرة السمراء ، والوجنتين العريضتين ، والشعر الأسود والجسم غير الأشعر ، والقامة التى ليس صاحبها بالطويل المتمدد ولا القصير المتردد ، كما يقول « **بديع الزمان** » على أننا لاحظنا فى رحلتنا أن سكان الجنوب هم أميل الى القصر منهم الى اعتدال القامة والطول ٠

أما كيف وصلت تلك السلالة الآسيوية الى المكسيك فيرجح العلماء أن مهد الجنس البشرى كان أواسط آسيا وان المجاعة أو حب الاستكشاف قد دفع بجماعات بنى الانسان الى الهجرة من آسيا فى موجات متعاقبة متلاحقة عبر آلاف السنين ، فمنهم من انحدر الى الجنوب ، ومنهم من غرب ، ومنهم من اتجه الى الشرق فعبر مضيق « **بيرنج** »

وهو المضيق الذى كشفه سنة ١٧٢٨ الرحالة « **فيتوس بيرنج** » Vitus Béring ثم زحف من « **ألسكا** » وانتشر فى أصقاع أمريكا الشمالية والوسطى والجنوبية ·

حضارة قديمة وكفاح

فالقبائل التى استقرت فى المكسيك كانت فى أول أمرها من أكلة العشب والصبار والوحش ، يلبس أهلها جلد الحيوان ، ويسكنون العراء والأكواخ ، ثم ما لبثت سلالتهم أن ترقت فتعلمت شئون الزراعة وحاكت الملابس وبنت المنازل والقصور وشيدت الأهرام والمعابد ونحتت التماثيل ، وأنشأت الطرق والأسوار ، وابتكرت التقاويم ، وغرست الحدائق ، واستخرجت المعادن ، وصنعت منها السلع ، وقدت الحجارة ، وعملت من الآجر مختلف الآنية ، ونقشتها برسوم الانسان والحيوان ·

واشهر تلك القبائل هى « **الميا** » Mayas وكانت على جانب كبير من الرقى والحضارة قطنت جنوب المكسيك ، وخلفتها قبائل «**التلتيك**» Toltèques وكانت مثلها رقيا وحضارة ، ثم عدت عليها قبائل « **الشكشيمك** » Chichimèques وكانت متوحشة فأشاعت فى البلاد الدمار حتى اذا طلع القرن الرابع عشر الميلادى ظهر « **الأزتيك** » Aztèques وكانوا رجال حرب ورجال فن وصناعة ، فاستولوا على البلاد ، وتجمعوا فى البقعة الوسطى منها المعروفة بوادى « **أناهواك** » Anahuac وبنوا فيها عاصمتهم وهى اليوم **مكسيكو** عاصمة المكسيك ·



وفى سنة ١٥١٩ غزت اسبانيا المكسيك واستعمرتها زهاء ثلاثة قرون واستعبدت أهلها الهنود ومشى الفتح الروحى الى جانب الفتح العسكرى فتدفقت على البلاد طوائف القسيسين والرهبان مبشرين بالدين المسيحى الكاثوليكى ، ولقد بلغ عدد الكنائس التى بنيت فى عهد الأسبان بالمكسيك اثنى عشر ألف كنيسة ·

وطغى الاسبان طغيانهم ، فنفخ القس « هيدلجو » عام ١٨١٠ فى بوق الثورة مطالبا بالاستقلال ، فمشت البلاد وراءه ، وما من شك فى أن الخلاص من نير الطغيان والعبودية كان الحافز الأولى على تلك الثورة ، ولكن كان هناك حوافز أخرى رجحت كفة الميزان ، فاخبار الثورة الفرنسية كانت قد وصلت الى المكسيك وسبقتها اليها صيحات الكتاب فى سبيل الحرية والاخاء والمساواة ، ففعل هذا كله فعله فى نفوس المكسيكيين ، فهبوا يلتمسون حقهم فى حياة حرة مستقلة ولا سيما أن البلد الذى كان يستعمرهم قد عصف نابليون بونابرت بعرشه ، فلا يعقل أن تظل اسبانيا تستعبد المكسيك وهى نفسها ترسف فى قيود الاستعباد ·

واعترفت اسبانيا فى سنة ١٨٣٧ باستقلال المكسيك ولكن المكسيك ماعتمت أن خسرت الحرب التى شنتها على الولايات المتحدة الأمريكية ففقدت « **التكساس** » « **والمكسيك الجديدة** » و « **كاليفورنيا الشمالية** » ·

وتآمرت عليها بعد ذلك **فرنسا واسبانيا وانجلترا** وآل الأمر **بنابليون الثالث** الى أن يفرض على المكسيك امبراطورا أوروبيا هو « **مكسيمليان النمساوى** » على أنه لم ينعم بالعرش الا عاما وبعض عام · فقد أسره رجال الثورة ، وحاكموه وقتلوه رميا بالرصاص ·

وعاشت المكسيك حتى العقد الثالث من هذا القرن فى اضطراب دائم ، وكانت مسرحا لتطاحن الأحزاب وميدانا لحروب أهلية وانقضاض زعيم على زعيم ·

وفى سنة ١٩١٠ ثارت ثورتها الاجتماعية فكانت أول بلد سن نظام الاصلاح الزراعى وقضى على الاقطاع وأعلن أن الأرض وماتحت الأرض ملك للدولة ، ولم تستثن الكنيسة من هذا القانون ، ولا شفع لها أن أبا الثورة فى المكسيك كان من القسيسين هو الأب « هيدلجو » فقد كان شعار الثورة « الأرض والحرية »



وتمخضت الثورة الاجتماعية عن تأميم النفط وسكك الحديد والكهرباء وعن الأخذ بنظام التأمين الاجتماعي ٠

وفي المكسيك اليوم رئيس متقاعد يعده المكسيكيون والدهم الروحي هو الجنرال كرديناس فهو الذى أمم النفط فى سنة ١٩٣٨ وحمل راية الاصلاح الزراعى فوزع فى خلال رياسته ١٧ مليون هكتار من الأرض على الفلاحين ٠

ذاك هو تاريخ المكسيك موجزا مقتضبا يدل عليه وينطق به كثير من الآثار القديمة والحديثة المتناثرة فى طول البلاد وعرضها ٠

* * *

ونحن اذا استقرينا فى ضوء تلك اللمحة أجناس من عاش ويعيش فى بلاد المكسيك وأنعمنا النظر فى حضاراتها المختلفة وحققنا فى طبيعة جوها ومناخها بدت لنا المكسيك على ماقاله فيها بعض الكتاب ـ وكان على صواب ـ بلدا يتألف من ثلاث طبقات (١)

فمن حيث المناخ تنقسم أرضها الى مناطق حارة نجدها فى الجنوب وفى الأطراف الممتدة على سواحل المحيطين الأطلسى والهادى والى مناطق معتدلة منتشرة فى ربود الجبال وسفوحها، والى مناطق باردة تشمل أعالى الجبال ومرتفع البقاع ٠

ومن حيث الحضارة ، تقوم فيها الحضارة الهندية والحضارة الاسبانية ويسمونها الحضارة الاستعمارية « **كولونيال** » **Colonial** والحضارة الحديثة

ومن حيث الجنس يتألف شعبها من الهندى الأصيل ومن الاسبانى الدخيل ويسمونه ((**كريول**)) Le Créole وهو من ولد فى المكسيك من أبوين اسبانيين ٠ وهناك الخلاسى الذى يجرى فى عروقه دم أبيه الاسبانى وأمه الهندية ٠

غير أن المكسيكى اليوم يزهى بأنه مكسيكى ليس الا ٠٠ سواء مت بنسبه الى الهنود أوالى الاسبان أو الى غيرهم من الأصول فقد صهرت المكسيك فى بوتقتها جميع الأجناس فخرج منها شعب واحد هو الشعب المكسيكى ٠

هذا الشعب هو الذى يذكر فى زهو وفخار تاريخين فى حياة أمته ، انه يذكر سنة ١٨١٠ تاريخ وثبته للمطالبة بالاستقلال ، وسنة ١٩١٠ تاريخ ثورته فى سبيل الاصلاح ٠

ذكريان حبيبتان الى قلب الشعب المكسيكى نهض فى شهر سبتمبر من عام ١٩٦٠ الى الاحتفاء بهما وتولى مجلس الشيوخ تنظيم الاحتفال ، وكنت فيمن أسعدهم الحظ فشهدوا سلسلة المهرجانات التى اقيمت ابتهاجا بذكرى الاستقلال وذكرى الثورة ٠

لقاء مع رئيس الجمهورية

هبطت العاصمة المكسيكية وشرفت بلقاء صاحب الدعوة السيد « **مورينو سانشز** » **Moreno Sanchez** رئيس مجلس الشيوخ ، وهو رجل جم النشاط دائم الحركة يعمل ليل نهار فى سبيل بلاده ويتمتع عند الشعب بمكانة جليلة ثم شرفت بمقابلة فخامة رئيس الجمهورية السيد ((**أدلفو لوبيز ماتيوس**)) **Adolfo Lopez Mateos** وانه لرجل على جانب عظيم من الخلق الكريم ودعة الجانب ، على علو قدره وهمته ، شأنه فى هذا شأن الشمس تأبى أن تسامى

(١) هو : ا.ت . سر ستيفنس A. T. Serstevens

ويدنو النور منها والشعاع ، كما أنه على جانب كبير من العلم ، فقد كان قبل أن يخوض معترك السياسة مديرا لاحدى جامعات المكسيك ، وهو كذلك خطيب مفوه عميق الفكر بليغ المعنى يهز قلوب السامعين ويترك فيها أكبر الأثر • ولقد شهد اجتماعنا سفير المكسيك فى الجمهورية العربية المتحدة السيد **« الخاندرو كاريللو Alejandro Carillo »** وكان اذ ذاك فى عاصمة بلاده لفترة قصيرة ، وهو كذلك من رجالات المكسيك المعدودين يتمتع بمنزلة رفيعة عند الشعب وعند ولاة الأمور •

وحينما مثلت بين يدى فخامة رئيس الجمهورية أقبل على مبتسما مصافحا فصافحته بشوق وحرارة كمن يود أن تجتمع فى تحيته تحية العرب أجمعين وكان الحديث بيننا طويلا متشعبا ، تضيق عن وصفه هذه العجالة غير أنه يطيب لى فى هذا المقام أن أشير منه الى أمور أربعة ملأت فؤادى غبطة وحبورا :

أولها : اعجاب السيد رئيس المكسيك بالبطل العظيم السيد الرئيس جمال عبد الناصر فانى عندما قدمت الى سيادته نسخة من مجلة « **ذى أرب ريفيو The Arab Review** » وكانت مزدانة بصورة **الرئيس جمال** نظر اليه وقال :

« ان الرئيس جمال عبد الناصر رجل عظيم يقوم بما يعجز عنه غلب الرجال ، وانى لعجب به ، قادر له جسيم أعبائه وهو أهل للرياسة جدير بها •• »

وثانيها : انى حينما أهديت الى سيادته باسم الدكتور **ثروت عكاشة نسخة** من كتاب « **النبى** » **لجبران خليل جبران** وهو الكتاب الذى ترجمه الدكتور عكاشة وقدم له التفت الى قائلا بعد أن شكر السيد الوزير على هديته :

« •• انى أعرف كاتبكم جبران فهو بحق أحد زعماء القلم فى العرب »

وثالثها : قول سيادته لى عند مارفعت اليه نسخة من الطبعة الفاخرة لكتاب « **كليلة ودمنة** » :

« •• انى أعرف كتاب كليلة ودمنة فهو كتاب من أمهات كتب الأدب والفلسفة عندكم أداره مؤلفه على ألسنة الحيوان وأودعه القصص الطريف والحكمة البالغة •• وانى لأعلم أن الكتاب قد ترجم فيما مضى الى الاسبانية واللاتينية فكان ينبوعا فياضا نهل منه أدباء أوروبا •• »

ورابعها : لفتة كريمة من سيادته دلت على معرفته بتاريخ **المعلقات** ، فعندما قدمت اليه القصيدة التى نظمتها وأودعتها تحية العرب للمكسيك فى أعياد الاستقلال والثورة قال لى :

« انها لمعلقة وسوف أحتفى بها كل الاحتفاء وأعلقها فى بهو منزلى كما كانت العرب تعلق القصائد الجميلة التى تسمونها « المعلقات » على جدران الكعبة فى أيام الجاهلية •• »

ثم كان مسك الختام فى حديثه لفتة كريمة أخرى غمرنى بها حينما قال :

« اننا نجتاز فى هذه الأيام فترة من الأعياد السعيدة واننا لنعد زيارتك لنا عيدا من هذه الأعياد

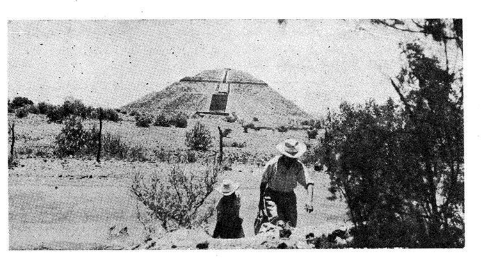
فشكرته بل عجزت عن شكره على هذه المجاملة السمحة واستأذنته فى الانصراف بعد اذ عرفت كيف استطاع هذا الرجل العظيم أن يكتسب قلوب مواطنيه وغير مواطنيه •

الفروسية ومصارعة الثيران

والمكسيكيون قوم يحبون الحياة المرحة ويحبون الضيف كان لهم فى هذا وشائج نسب عربى أثر فى طباعهم مثلما أثر فى لونهم الأسمر الجميل ، ولاعجب ففى شرايين المكسيكى دم هندى ودم اسبانى طعمته قرون ثمانية فى الاندلس بالدم العربى •

حضرنا فى أثناء اقامتنا بالمكسيك كثيرا من المآدب الرسمية والخاصة ، كان الطعام فى بعضها ألوانا مكسيكية يداخلها قدر كبير من التوابل والفلفل الأحمر مما يوقد فى الحلق والأمعاء سعيرا ملتهبا يزيده ضراما ، شرابهم الوطنى « **البلك** » أو « **التكيلة** » وكان الطعام فى بعضها الآخر دوليا أو خليطا من الألوان الدولية والمكسيكية •

ومن المهرجانات الكثيرة التى شهدناها مهرجان العرض العسكرى جرى فى صباح اليوم السادس عشر من سبتمبر ، وكان آية فى الروعة والجمال اشتركت فيه مختلف أسلحة المكسيك بين فرسان يتهادون على صهوات الخيول ومشاة ينقلون الخطا فى نظام رتيب ويتعالون كالرماح السمهرية ، وسيارات تسير الهوينى على الأرض كأنها أسود مترفقة •



هرم من اهرام الميا فى الجنوب

ولعل أروع ماهز القلوب ذلك الحفل الذى أقيم فى ليل الخامس عشر من سبتمبر فقد غصت فيه ردهات القصر الجمهورى وقاعاته بالمدعوين وامتلأت بهم الشرفات والأطناف يطلون منها على ساحات القصر المحتشدة فيها مئات الألوف من الناس وكلهم يرين عليهم صمت رهيب ويمسك عليهم الانتظار حركاتهم وسكناتهم ترقبا لحدث عظيم ٠

وما ان تدق أول دقة من الساعة الحادية عشرة حتى يهتف محافظ العاصمة من شرفة القصر الوسطى وهو مطل على الجماهير : « **عاشت مكسيكو ٠ عاشت الحرية** »

فتجيبه الجماهير مرددة الهتاف نفسه بأصوات تدوى كالرعد وتشق عنان السماء ٠ وفى اللحظة نفسها تدق الكنائس نواقيسها وترقى منها النغمات مصعدة فى الفضاء متموجة مع الأثير منهية الى السماء آيات الشكر والتسبيح تجأر بها النفوس والأفواه والنواقيس حمدا لله على نعمة الاستقلال ٠ أما رئيس الجمهورية فقد كان فى تلك الساعة يحتفل بذكرى الاستقلال فى القرية التى نهض منها « **هيد لجو** » يدق النواقيس داعيا للثورة والاستقلال ٠

ان ذكرى الجهاد لأشد ماتهتز له النفوس اكبارا واعجابا ، ولاسيما اذا ذكر الانسان بها جهاد وطنه وشراءه الحرية بالبذل والفداء ، ولقد تدول الأيام وتمحى الذكريات وذكرى تلك الليلة لن تمحى من القلب ولن تزول ٠

والحديث عن المكسيك ربما بدا أبتر ناقصا اذا لم نعرج فيه على مصارعة الثيران فلها فى نفوس المكسيكيين غرام أى غرام ، وهى متعة ممتزجة بدمائهم تنبض بها عروقهم ويؤثرونها على كل متعة ورياضة ٠

شهدنا منها أكثر من حفل وذهبنا فى الرضا عنها أو النفور منها طرائق غير أننا أجمعنا على الاعجاب بشجاعة المصارع، وكره وفره، يقومبهما فى خطوات هندسية كأنه راقص مسرح لامصارع ثور هائج يرفرف الموت فوق قرنيه ويدفعه عنه بمنديله الأحمر الكبير ٠

ولست أكتمكم أنى فضلت عليها آيات الفروسية البارعة التى تقوم بها جماعة «**الشارو** El Charro وتضم اليوم المحامى ، والطبيب ، والمهندس ، والتاجر ، ، والزارع ، فتراهم يلبسون ملابس رعاة البقر ولكنها مصنوعة من المخمل والحرير ومحلاة بأجمل زخرف وزركشة من القصب المفضض أو المذهب ويلبسون فى رءوسهم قبعاتهم المعروفة بجوانبها العريضة والمسماة « **سمبريرو** »

والمأثور عن المكسيكى أنه يغار على ثلاثة : قبعته وجواده وزوجته ٠

وكثير من خيولهم مولد يمت بنسب الى أصول عربية ، ولايخفى أن **الاسبان** هم أول من أدخل الخيل الى المكسيك ، كما كان « **الهكسوس** » أول من أدخلها الى مصر ٠

وفى جماعة « **الشارو** » أطفال بين ذكور واناث تتدرج أعمارهم من السادسة فما فوق شهدنا منهم بطولة عجيبة تذكرنا بأطفال العرب وفروسيتهم كأنهم ولدوا على صهوات الخيول ٠

أهرام المكسيك

ولو شئنا أن نعرض للحضارات المختلفة التى تتابعت على المكسيك بين هندية واستعمارية وحديثة وجدنا العاصمة وضواحيها مثالا حيا لها ٠

فالعاصمة **مكسيكو** تقع على ارتفاع ٢٢٤٠ مترا عن سطح البحر ، بناها « **الأزتيك** » فوق عدة جزر منتشرة فى مستنقعات جففها الزمن . ولبنائها فى ذلك المكان أسطورة لطيفة : **قيل ان كهنتهم أشاروا عليهم أيام زحفهم الى أواسط المكسيك بان الآلهة تنهى اليهم أن يستقروا فى المكان الذى يرون فيه صقرا قد حط على شجرة صبار وهو يفترس ثعبانا فلما وصلوا الى تلك الجزر شاهدوا تحقيق النبوءة فبنوا عاصمتهم حيث كان الصقر يفترس الثعبان فوق شجرة الصبار ، واننا لنجد علم المكسيك تتوسطه هذه الصور الثلاث رمزا الى تلك الأسطورة ٠**

ومن بقايا الحضارة القديمة هرم الشمس وهرم القمر جثما على مقربة من العاصمة وفى سفح هرم الشمس متحف صغير تناثرت فيه الآثار ٠

وأهرام المكسيك تختلف عن أهرام مصر فالأولى انما هى قواعد لمعابد وعرضها أكبر من طولها وفى واجهة كل منها درجات يصعد منها الى المعبد وقد شيدت على حجارة مختلفة الحجم ، فى حين أن أهرام مصر كانت مدافن للفراعنة شيدت من صخور ضخمة مكعبة وأحدثها عهدا أقدم من أقدم هرم فى المكسيك ٠ وجمهور علماء الآثار لايرقى بأهرام المكسيك الى أبعد من ألفى عام ٠ وهناك رأى جديد لايستبعد فكرة الأضرحة عن أهرامهم ، ولقد برز هذا الرأى الى عالم البحث عندما عثر المنقبون أخيرا فى طيات هرم



احتفال من احتفالات المكسيك التقليدية بجوار هرم أثرى

« بالنك » على حجرة لقوا فيهاجثة أو بقاياجثة رجحوا أن تكون لرئيس من رؤساء الهنود •

ومن العادات المشتركة بين الأمتين فى الحقب القديمة تقديم العذارى قربانا للآلهة ، فكان هنود المكسيك يرمونهن فى البحيرات استجلابا لرضا الآلهة واستدرارا لخصب الأرض على مايشبه أسطورة عروس النيل •

ومما يلفت النظر أيضا أن المكسيكيين القدماء مثلوا « **الكاتب** » على النحو الذى مثله به المصريون القدامى فنحتوه جالسا جلسة « **الكاتب المصرى** » المعروفة • أفكانت هذه المشابه كلها محض مصادفة واتفاق أم أنها الدليل على أن عالمنا وعالمهم كانا على اتصال فى الماضى السحيق فعرفوا حضارة المصريين وتأثروها . هذا ماسيكشف عنه العلم غدا ، وان غدا لناظره قريب •

وآلهة المكسيك التى كانوا يعبدونها كانوا يمثلون بها القوى الطبيعية ويرمزون اليها بأنصاب وتماثيل نصفها انسان ونصفها حيوان ، ويقدمون اليها القرابين البشرية يختارونها من بين العبيد وأسرى الحرب أو من المتطوعين من أهل القبيلة يضحون بأنفسهم كسبا للنعمة والمجد والشرف •

وكانت طريقة تقديم الذبائح أن يجيئوا بالضحية ويصعدوا بها الدرجات ويدخلوا المعبد ، فيهجم عليها جماعة من الكهنة ينتزعون قلبها ، ويضرجون بدمها وجه تمثال الاله ، ثم يلقون بالجسد الى أسفل الهرم ، وكانوا يعتقدون أن الآلهة تتغذى بالدم البشرى •

وكانت القرابين تتجاوز الذبائح البشرية الى نبات الأرض ونتاج المناجم فكانوا فى مواسم الحصاد يقدمون الى الآلهة الأزهار ، وحلوى الذرة ، وحلى الذهب ، وكانوا فى أيام الأعياد يعقدون الحلقات ، ويرقصون ، ويطبلون ، ويزمرون ، ويتراشقون بالزهر ، ويتقنعون بأقنعة على صورة الجراذين والطيور والفراش ويلعبون بالكرة فى ساحة واسعة يسددون الكرة فيها الى ثقب فى لوح من الحجر يبرز من الأسوار ، ولقد شهدنا بقايا ملعب من هذه الملاعب فى بقعة من بقاع الجنوب •

والكاهن عندهم كان يرتدى حمر الثياب ، أو سودها ، ويكلل رأسه باكليل من الريش ، ويرسل شعره ارسالا ، ويفرض على نفسه الاماتة والعذاب ، فيخز لسانه وأذنه بالشوك ، وكان ينذر العفة ، ويعيش متبتلا الا فى الأعياد الدينية عند بعض القبائل ، فكانوا يجيئونه بالعذارى فان ولدن له البنين ورثوا كهنوته •

حضارة اسبانية

واذا نحن استجلينا الحضارة الثانية التى قامت على أنقاض الحضارة الأولى وتقصينا آثار هذه الحضارة الاسبانية أو الاستعمارية تجلت لنا فى الكنائس والأديرة والمنازل والقصور والحدائق والشوارع والأنصاب والتماثيل والزراعة والصناعة وبدت لنا أيضا فى سنن من الاستعباد المنظم فرضوه على البلاد •

نقل الاسبان الى المكسيك ، فى خلال القرون الثلاثة التى حكموها فيها ، مقومات الحضارة الأوروبية من زراعة وصناعة وعمران ، فزرعوا بالمكسيك القمح وغرسوا الكروم وشجر التوت ، وجلبوا اليها الخيل والماشية من غنم وبقر وخنازير، ونسجوا فيها الصوف والحرير ودبغوا الجلد وأدخلوا على الصناعات اليدوية ماكانوا قد ورثوه عن العرب وبنوا الدور والقصور على ماكانوا قد اقتبسوه من الفن العربى • فالأحياء التى تنتظم تلك الدور فى المكسيك لايختلف طابعها عن الطابع العربى القديم بابوابها وكواها ونوافذها ذات الحواجز الحديدية أو الخشبية المضلعة وبحدائقها وبركها القائمة فى صحن الدار حتى لقد يخيل الى الزائر الجائل فى تلك الأحياء أنه اجتاز بعض الأحياء القديمة فى القاهرة أو دمشق أو حلب أو بغداد •

ولو استقصينا مجالى الحضارة الثالثة فى المكسيك تبدت لنا فى أكثر من ميدان من ميادين الحضارة العصرية فقد نمت زراعة القوم ، على ما يعانونه من قلة الماء وارتفعت عندهم صناعة الجلود والأقمشة ولاسيما صناعة الفضة ، فمن مدنهم مدينة ((**تسكو**)) Tasco انفردت بهذه الصناعة وتفننت فيها ما شاء لها التفنن .

والعاصمة تعد ، ولا غلو ، من أجمل العواصم بحدائقها الجميلة وأزهارها الكثيرة المتنوعة وشوارعها العريضة وداراتها الأنيقة وانارتها المتألقة ويتجلى جمال العاصمة أيضا بمجموعة الأنصاب والتماثيل التى تزين طرقها وساحاتها ، أقاموها اما

للزينة كتمثال « **ديانا** » وتمثال « **نبتون** » واما رمزا للعلم كتمثال « **اله الطب** » المقام فى حرم الجامعة واما تذكارا لعمل من أعمال ثورتهم الاجتماعية كالنصب الذى أقاموه تخليدا لذكرى تأميم النفط ، واما اعترافا بجميل من ناضل فى سبيل الاستقلال كتمثال الزعيم الهندى « **كونتموك** Cuanhtemoc »

ونصب « **خوارز** Juarez » وعمود الاستقلال ويسمونه « **الملك** » لأنه ينتهى بجناحين ، وكالنصب التذكارى المنصوب فى حدائق « **شابلتيك** Chapultepec » **للابطال الصغار** Ninos Heros رمزوا به الى شباب الكلية الحربية الذين تركوا مقاعد الدراسة وخاضوا غمرات الحديد والنار دفاعا عن بلادهم عندما هاجمها جيش **الولايات المتحدة الامريكية** وانتصر فيها على المكسيكيين وانتهت المعارك بالمعاهدة المعروفة بين البلدين وبقى للمكسيكيين منها ذكرى الأبطال والبطولة كما بقى للأمريكيين منها ذكرى النصر ، فيوم زرنا « **الكونجرس** » فى مدينة **واشنطن** رأينا على جدار من جدرانه لوحا كبيرا رسمت فيه موقعة « **شابلتيك** » زهوا بالنصر والفخار ٠

وحينما أقام المكسيكيون التماثيل فى ساحات بلادهم هدموا ماكان الاسبان قد أقاموه فيها تخليدا لذكرى رجالهم ولكنهم أبقوا على تمثالين أولهما تمثال الملك « **شارل** » الرابع ملك اسبانيا الذى عصف به « **نابليون بونابرت** » سنة ١٨٠٨ أبقوه ونقشوا على قاعدته هذه العبارة « **أبقت المكسيك عليه مثلا من أمثلة الفن** »

وثانيهما تمثال « **كرستوف كولمبس** » فلعلهم قدروا له فضله فى كشف قارتهم وفتح نوافذهم على العالم ٠٠

والمبانى الحديثة وافرة فى العاصمة وفى غيرها من المدن ففى العاصمة مبنى يتألف من ٤٢ طبقة بنيت من الزجاج محاكاة لمثيله فى الولايات المتحدة الامريكية وتأثير هذه الجارة الغنية فى المكسيكيين قوى كبير على مايربطهم بها من ذكريات سيئة فقد أثرت فى عمرانهم واقتصادهم وتهيئة الأسباب لاستقبال العدد الضخم من السياح الأمريكيين ٠

ومن مدنهم السياحية المشهورة مدينة « **أكابلكو** Acapulco » تقع على ساحل المحيط الهادى وتعد من أجمل مدن الاصطياف والاشتاء فى العالم بجبالها الخضر ، وشواطئها الكثيرة ، وغاباتها الاستوائية ، ونباتها البرى وفنادقها الفخمة ٠

ومنطقة الآثار عندهم هى منطقة « **يوقطان** » Yucatan فى الجنوب ففيها بقايا حضارة « **الميا** » منثورة بين بقعتى « **أشمال** Uxmal » و « **شيشمنتزا** chichenilco »

والفندق الفخم المبنى فى كل منهما يقوم وسط غابة استوائية كثيفة الشجر ملتفة الورق والغصون لاتخلو من بعض أصناف الحيوان ، فمن المألوف أن يسمع السائح فى سكون الليل صياح الببغاء ، ونقيق الضفادع ، وصفير بعض جوارح الطير ٠

ومن البقاع التى يعتز بها المكسيكيون ويفخرون ، بقعة على مقربة من العاصمة تسمى « **سوشيملكو** Xochimilco » ويسمونها هم « **بندقية المكسيك** » يتنزهون فى بحيرتها المتعرجة بزوارق مزدانة بالأزهار يتناولون فيها طعامهم على نغمات الموسيقى ٠

وعلى مقربة من مرفأ البحيرة سوق تفتح أبوابها كل يوم أحد وتباع فيها المنسوجات الوطنية والسلع الفضية وتباع فيها كذلك الذرة المسلوقة أو المشوية وهى أول زراعة عرفها المكسيكيون القدماء كما تباع فيها أيضا باقات الريحان والأزهار ٠ ومن الظواهر الغريبة فى المكسيك أن للأزهار الصناعية سوقا رائجة على مافى البلد من أزهار طبيعية من كل صنف ولون ٠

والشعب المكسيكى شعب متدين راسخ العقيدة ظاهر التقوى وان فصلت الكنيسة فى بلاده عن الدولة ٠

كنا نزور ذات يوم كنيسة عذراء « **جادلوب** » واذا بجمهور غفير يتجه الى الكنيسة ، فمنهم من سار حاملا راية العذراء ، وأكاليل الريحان ، تتقدمهم جوقة من العازفين ، ومنهم من مشى الى الكنيسة مجتازا ساحتها الكبرى زحفا على الركب ٠

وعذراء « **جادلوب** » قد امتد الايمان بشفاعتها الى ماوراء حدود المكسيك فى **أمريكا اللاتينية** وهذا ما جعلهم يطلقون عليها لقب « **سيدة جادلوب ملكة المكسيك امبراطورة أمريكا** » ٠

ولها فى « **أكابكلو** » تمثال وضعه الأهلون تحت سطح البحر على بعد من الشاطىء ٠ وقد رأينا ذلك التمثال بأم العين يوم ركبنا فى « **أكابكلو** » مركبا أرضه من الزجاج ذهب بنا فى عرض البحر نستجلى من وراء زجاجه ما فى البحر من منوع الأسماك والحيوان ٠

ولعذراء « **جادلوب** » المبنية كنيستها قرب مكسيكو أسطورة جميلة :

قيل ان شابا من الهنود يدعى « جوان دياجو Juan Diego كان قد اعتنق الدين المسيحي ، وكان من عادته أن يتنزه فوق هضبة صخرية جرداء من هضاب « تبياك Tepeyac في شمال مكسيكو ، ففي شهر ديسمبر من عام ١٥٣١ ظهرت له العذراء في معطف طويل وبشرة سمراء كبشرة الهنود ، وطلبت اليه أن يخبر أسقف مكسيكو بظهورها في تلك الهضبة ، فتوسل اليها انفتى أن تمده بشيء يريه للأسقف حتى يصدقه فقالت له اقطف أزهار الهضبة وضعها في معطفك وقدمها اليه ، فلما وصل الفتى الى الأسقف وأخبره بظهور العذراء ، فك معطفه المربوط ليخرج منه الزهر ، فاذا في صدر المعطف صورة العذراء مطبوعة عليه بالشكل الذى ظهرت به للفتى الهندى ، فأخذها الأسقف ، وعلقها في كنيسة مكسيكو ، ونادى بالمعجزة وبنيت بعدئذ كنيستها في سفح تلك الهضبة .

والمعروف أن القس « **هيدلجو** » الزعيم الثائر رسم صورة عذراء « **جادلوب** » على الراية التى حملها يوم ثار يطالب بالاستقلال .

تعدد الزوجات

والمرأة في المكسيك قد بلغت شاوا بعيدا في الرقى والثقافة حتى رأينا من المكسيكيات الأديبة والشاعرة والرسامة وعالمة الآثار والأستاذة الجامعية .

ومن غريب العادات الاجتماعية عندهم أن الرجل يستطيع أن يعاشر المرأة معاشرة الأزواج بغير عقد مدنى ولا كنسى، وربما كا نمتزوجا زواجا شرعيا بامرأة سواها هى أم مثواه ، فيطلقون على هذه الزوجة الثانية اسم « **شيكا** » أى الصغيرة ، فان عاشر ثالثة سموها « **شيكيتا** » تصغير « **شيكا** » وقد يصغر الاسم المصغر مرة رابعة . هذا والأبناء الذين يولدون من تلك المعاشرة تعترف بهم الدولة .

ولعل هذا التعدد يرجع الى حب المكسيكى والمكسيكية للنسل الكثير ، بل لعله يرجع الى جمال المرأة المكسيكية ، وسحرها الذى لايقاوم متجليا في عينيها السوداوين وقوامها المشوق وبشرتها الخمرية الرائعة .

الفنون والعلوم

أما الآداب والعلوم عندهم فيكاد العالم لايعرف شيئا مذكورا عن آداب قبائل « **الميا** » فوثائقها المحفوظة فى مكتبات **مدريد وباريس ودرسدن** لما تفك رموزها بعد . ولاعبرة بما ترجمه ونشره « **براسور دى بربرج** » Brasseur de Bourbourg

ومنه « **أغنية الحب في الغابات** » فانما استقاه من الرواة . على أنآداب « **التلتيك**» و « **الأزتيك** » كانت أحسن حظا فقد توفر على دراستها ونشر شيء منها جماعة من العلماء المدنيين والرهبان ، وأما آدابهم ابان الغزو الاسبانى فليست ذات شأن كبير ومما لاشك فيه ان وثبتهم الكبرى فى النثر والشعر تبدأ مع فجر نهضتهم الحديثة ويدور معظمها فى فلك الثورةوالاستقلال ففى **مجمع مكسيكو (١) وجامعة مكسيكو** المدلة على الجامعات بمبناها الفخم ، وفى طبقات الشعب علماء أفذاذ وأدباء وشعراء فحول مهروا المكتبة المكسيكية بنفيس الآثار . ولقد سعدنا فى رحلتنا بلقاء كوكبة من هؤلاء الأعلام نذكر منهم « **جيم توريس بوديت** » "J'aime Tores Bodel" و « **دانيال كزيوفياجاس** » "Daniel Cosio Villegas" و « **أنطونيو كسترو ليال** » "Antonio Casio Leal" **والسيدة** « **كرمن تسكانو** » Carmen Toscana

وحدث ولا حرجعن صحافتهم القويةففى العاصمة صحف يومية تطبع ثلاث طبعات في اليوم وتصدر في أربع وستين صفحة فضلا عن الملاحق الأدبية .

وأما الفنون فزاهرة مزدهرة فى الفن الشعبى من رقص وغناء وعزف «**الماريائى**»(٢) ازدهارها فى الفن الحديث من تلك الألوان وفى الرسم الذى نثروا آياته فى كل مكان فقد استوحى الرسامون تاريخ الشعب فى آلامه وجهاده ، وترجموه الى رسوم غطوا بها جدران القصر الجمهورى ، وواجهاتالجامعة وحيطان الوزارات والمدارس وعلى رأس هؤلاء الرسامين « **ريفرا** » Rivera و « **أورسكو** » Orosko و « **سيكيروس** » Sikeros وهذا الأخير معتقل منذ نحو عام بسبب تطرفه فى آرائه السياسية .

تلك هى صورة خاطفة عن المكسيك ذلك البلد الصديق الذى يزدان تليده بالحسب العريق ويتألق طريفه بازهى آيات المجد والفخار . .

(١) ينتظم هذا المجمع النخبة من علماء المكسيك وأدبائها وكان قد طلب الينا رئيسه أن نوافيه ببحث عن الادبالعربى فخصصناه بدراسة مستفيضة عن « الشعر العربى على مر العصور » .

(٢) قيل ان لفظة « مارياشى » مشتقة من لفظة « مارياج » الفرنسية ومعناها الزواج ، وذلك لان جوقة « المارياشى » كانت فى أول عهدها تعزف وتغنى فى الاعراس .

خصائص الفيلم

بقلم : عبد السلام موسى



نظمت مؤسسة دعم السينما بوزارة الثقافة والارشاد القومى أسبوعا للفيلم السوفييتى من ٢ الى ٨ أكتوبر ، تنفيذا للاتفاقية الثقافية مع الاتحاد السوفييتى ، وبهذه المناسبة يحدثنا الاستاذ عبد السلام موسى مدير ادارة البحوث السينمائية بمؤسسة دعم السينما عن أهم مميزات المدرسة السوفييتية فى السينما وعن الغرض من اقامة هذا المهرجان وأمثاله . وفى عدد الشهر القادم ستقدم « المجلة » نقدا تفصيليا للافلام التى عرضت خلال هذا المهرجان .

مشهد من فيلم « مغامرات بحار » من أفلام المهرجان



مشهد من فيلم « سماء صافية » الذى عرض فى افتتاح المهرجان

السوفيتى ..

تعتبر الأفلام السوفييتية مدرسة فى حد ذاتها ، ويرجع الفضل فىذلك الى عدد من الفنانين الروس أقواهم أثرا فى صناعة السينما السوفييتية هما « سيرجى ايزنشتين » SERGI EISENSTEIN « وبودفكين » VP.UDOVKIN ويرجع الفضل لهاتين الشخصيتين فى اكتشاف القوة التعبيرية للفيلم عن طريق عملية « المونتاج » .

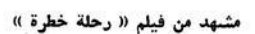
كان السوفييت يعتقدون أن السر فى مقدرة الفيلم على التعبير فى تركيب اللقطات المختلفة للفيلم مع بعضها . وأن علاقة كل لقطة بالأخرى هى التى تعطى للفيلم وحدته وتأثيره أى التأثير الذى من أجله أنتج الفيلم .

وكان السرفى عظمة « **ايزنشتين** » و « **بودفكين** » يرجع الى أنهما جمعا كل المبادىء الفنية التى وضعها الأولون من أمثال **«ميليه»** و **«بورتر»** و **«جريفت»** وغيرهم ، وتمكنا من أن يضعا أسسا لهذه العلاقات المختلفة وأن يكتشفا التأثير الناتج عن هذه العلاقات وأدركا أن القوة الكامنة فى الفيلم من ناحية التعبير وقوة التأثير تكمن فى العملية المعروفة لدى السينمائيين بعملية « المونتاج »

وعلى هذا فالمدرسة السوفيتية تختلف عن المدرستين الالمانية والامريكية . فالمدرسة الاولى كما قلنا تعتمد على عملية المونتاج ، أى تقطيع الفيلم وتركيبه أما المدرسة الالمانية فتعتمد على الكاميرا وتحركاتها فى حين تعتمد المدرسة الامريكية على الحركة .

كانت الافلام السوفيتية الاولى أفلاما توجيهية تعليمية ، لم تعمل بقصد التسلية ، أى أنها لم تكن أفلاما ترفيهية .

فكل الافلام السوفييتية كانت اما لفرض التثقيف والارشاد ، أو لغرض الدعاية وبث الروح الوطنية بين المواطنين ، وتعريفهم بالمدى الذى أحرزته الدولة فى النواحى الاجتماعية والصناعية والسياسية .



مشهد من فيلم « رحلة خطرة »



وما زالت هناك أفلام تنتج فى الاتحاد السوفيتى لهذه الاغراض الا أن الاتجاه الحديث فى الانتاج السوفيتى هو الخروج عن هذا الاتجاه المألوف فى انتاجهم • وانتاج افلام ترفيهية فى ظاهرها بقصد توزيعها عالميا •

فالمدرسة السوفيتية تعتقد أن « الكاميرا » لها قدرة عظيمة اذا ما اتجهت الى الأماكن الحقيقية المراد تصويرها ، بدلا من بناء هذه المناظر داخل الاستوديو

وكان المخرجون الروس يعتمدون على تصوير الناس الحقيقيين بدلا من استخدام الممثلين ، وعلى هذا فلم تأخذ المدرسة السوفيتية بنظام النجوم

وقد بدأ هذا كله يتغير مع الوقت والزمن رغبة فى خفض التكاليف ، وخضوعها لرغبات الجماهير على النحو المتبع فى مختلف بلاد العالم ، وأصبح الممثلون اليوم يتمتعون بمكانة هامة ومرموقة فى الدولة كما يحظون بتقدير الجماهير وحبها •

والشىء الآخر الذى يهتم به السوفييت فى أفلامهم كثيرا هو الشخصية أو ال characterisation فجميع ممثليهم فى الوقت الحالى من خريجى المسارح أو العاملين بها • ولا عجب فالمسرح هو المحك الأول لمقدرة الممثل الناجح ، والتمثيل واحد سواء كان للمسرح أو للسينما والفرق بين الاثنين هو التوجيه والارشاد ، أن التمثيل المسرحى — كما نعلم — يعتمد على المبالغة فى التعبير والصوت •

والاهتمام بابراز الشخصية الواضحة المتكاملة التكوين يكسب الفيلم قوة كافية فى البيان والتعبير ويساعد المشاهدين على تفهم ما هو جار أمامهم من أحداث •

وعلى هذا فالافلام السوفيتية كانت ومازالت مدرسة قائمة ، فالمدرسة القديمة تركت أثرا كبيرا فى المحيط السينمائى •

لقد وجهت المدرسة الروسية الانظار الى أهمية الشكل والتركيب عن طريق عملية المونتاج والى أن الكاميرا وتحركاتها ليست هى الأساس للفيلم والى أنه ليس من الضرورى استخدام الممثلين المحنكين اذ من الممكن ومن الأفضل استخدام الناس الحقيقيين •

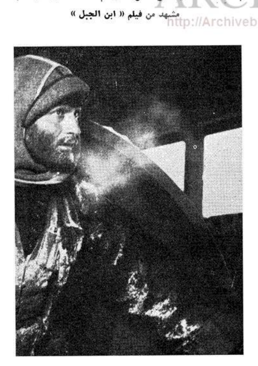
أما المدرسة الحديثة فقد بدأت تساير تطور الزمن مع عدم التضحية بالمبادىء الهامة فى صناعة السينما • فالتطور فى المظهر دون الجوهر •

وقد اتجهت الجمهورية العربية المتحدة فى السنوات الأخيرة الى الاهتمام باقامة أسابيع الأفلام والمهرجانات لاتاحة الفرص للجمهور العربى كى يتذوق فنون الشعوب المختلفة والافادة من فنونها السينمائية التى تمثل مختلف الاتجاهات الفكرية والثقافية كما أنها تتيح للمشاهدين من الفنانين والفنيين والنقاد وغيرهم فرصة لدراسة ومعرفة مقدار ما وصلت اليه أفلام الدولة المشتركة فى هذه المهرجانات بالنسبة لفن يجمع مختلف الفنون وثمت غرض آخر وهو تحقيق التعارف والتقارب بين الشعوب عن طريق الفيلم وهو من أقوى وسائل الاتصال والتفاهم بين الشعوب •

والغرض الثالث من اقامة هذه المهرجانات هو تسويق بعض هذه الافلام المعروضة فالجمهور المشاهد له الكلمة الأولى فى الاقبال على هذه الأفلام أو الاعراض عنها •

ومن ثم فان ماتقوم به وزارة الثقافة والارشاد القومى من التوسع فى رقعة الاتفاقات الثقافية ، وعرض أفلامنا فى الخارج وأفلام الدول المرتبط معها باتفاقات ثقافية فى الداخل فانها سنة حميدة فى سبيل تعريف الشعوب بعضها بالبعض وازالة الكلفة وعوامل الجهل التى كثيرا ماكانت سببا فى الفرقة هذا علاوة على ماستستفيده الشعوب المرتبطة باتفاقات ثقافية من معرفة وعلم فكلنا تلميذ ومعلم.

مشهد من فيلم « ابن الجبل »





قد يبدو أن علاقة السينما بالاشتراكية علاقة حديثة العهد ، نشأت فى الأعوام الأخيرة ، بعد ظهور المذاهب والمبادىء الثورية الجديدة ، سواء فى الفن أو الأدب أو الحياة . لكن الباحث المدقق يجد أن جذور هذه العلاقة ، قد بدأت منذ زمن بعيد . وفى هذا المقال نعرض تاريخا عاجلا للسينما العالمية ، ونذكر كيف تطورت صناعة الأفلام على مر السنين ، حتى صارت مفخرة القرن العشرين . ولقد أدرك القادة والمصلحون ، سواء فى الشرق أو الغرب ، فى روسيا وأمريكا وأوروبا .. ان السينما رسالة وفن وسلاح ، وانه لسلاح خطير .

واليوم ألا يحق لنا فى الجمهورية العربية ، أن نستغل هذا السلاح ، من أجل عروبتنا وقوميتنا ؟ ! . ان تاريخنا فى الكفاح لقادر على أن يمدنا ، بمئات القصص التى تصلح للأفلام . ولسنا فقراء فى صفحات البطولة والتضحية والاقدام ، التى نزهو بها على الدنيا .

طالعت فى احدى مقالات الكاتب المعروف « **ألدوس هاكسلى** » عبارة طريفة ، توقفت لحظة لدى قراءتها أول مرة ، وأعدت قراءتها أكثر من مرة ، فزدت اعجابا بها . هى نظرة عميقة وملاحظة دقيقة فى تقدير المسئولية ، الملقاة على عاتق كاتب كبير ، ليقرر حقيقة خطيرة فى عبارة رقيقة . وهذه العبارة هى :

« يتأثر تفكيرنا وشعورنا بالفن الذى نميل اليه ونحبه ، فاذا كان هذا الفن ، الذى نميل اليه ونحبه ، فنا رديئا ، صارت أفكارنا هزيلة وعواطفنا رخيصة . واذا كانت التفاهة والسطحية هى الطابع الذى يعتلج فى نفوس وعقول معظم الافراد فى مجتمع ما .. ألا يكون مثل هذا المجتمع فى خطر ..؟! »



النقد الاجتماعى فى « الطفل » من أعمال « شارلى شابلن »



النقد الساخر فى « مسيو فيردو » من أعمال « شارلى شابلن »

ولا نزاع أن فن الفيلم هو اكثر فنون القرن العشرين صلة بالجماهير ، وأقواها تأثيرا على عقول ونفوس البشر جميعا فى كافة أنحاء العالم . وهو الأداة العصرية فى نشر المعرفة والمعلومات ، وتبادل الراى والثقافة بين الشعوب المختلفة ، سواء المتقدمة منها أو المتخلفة . وهو الوسيلةالفعالة لرفع مستوى الانسان ، وقيمته فى الحياة ، وذلك بتدعيم القيم الأخلاقية والجمالية والاجتماعية فى أعماق نفسه ، وهذه هى مهمة رجال العلم والفلاسفة والمصلحين وقادة الفكر المكافحين ، وعباقرة الأدب والفن ، من أقدم العصور حتى اليوم .

وقد ذهب البعض الى القول بأن فن الفيلم هو الاختراع الوحيد ، الذى يفوق اختراع فن الطباعة ، الذى انتشر فى منتصف القرن الخامس عشر ، على يد « جوتنبرج » . ولا ينكر أحد أن فن الطباعة اختراع جليل الخطر ، قد دفع بالفكر والعقل البشرى الى الأمام ، ونشر الحضارة والعمران بين الناس . لكن هناك حقيقة معروفة ، لا ينكرها أحد كذلك ، وهى أن جميع الناس ليس فىمقدورهم ، أن يقرأوا ، وأن يفهموا ما يقرأون ، ولكن معظم الناس ، ان لم يكونوا كلهم ، فى مقدورهم أن يروا ، وأن يحسوا ويتأثروا بما يرون .

نموذج من الانتاج الروسى « الام وابنها » من أعمال « بودفكين »



معركة الفن والمال

قامت المعركة بين رجال المال ، وبين رجال الفن ، منذ بدأت السينما فى نهاية القرن الماضى

وبداية هذا القرن . رجال المال يرون فى السينما سلعة وتجارة ، يبحثون عن الربح ، ورجال الفن يرون أن السينما رسالة وفن ، يحاولون الخلق والابتكار والتقدم بها الى مستوى الفنون الأخرى .

ولا عجب فقد بدات السينما كبدعة جديدة ، و « تقليعة » غريبة ، لهذا كانت تقام حفلات العرض السينمائى ، فى المهرجانات والحفلات العامة ، كخيال الظل أو صندوق الدنيا . وفى بعض المدن الكبيرة كانت السينما تقوم بالدعاية والاعلان ولفت الأنظار الى بعض السلع والبضائع .. وأخيرا قامت بعرض بعض مظاهر الحياة اليومية والمناظر الطبيعية فى أماكن خاصة بقروش معدودة .. وكانت مدة العرض لا تزيد عن دقائق ولكنها كانت بمثابة احدى العجائب يحسن بالمرء ان يراها ..

وكانت المشكلة الأساسية فى نشر هذا الاختراع الجديد وذيوعه على نطاق واسع ، هى كيف يتم تصوير الحركة متتابعة كما هى فى الطبيعة على فيلم أولا ، ثم كيف يعاد عرض هذا الفيلم على الشاشة ، بشرط أن تظهر الحركة متتابعة ثانيا ، كما كانت فى الطبيعة .. وهذه مشكلة صناعية وعلمية ، كان يرعاها رجال المال ويصرفون عليها ، على أمل الربح الوفير .

وكانت هناك فئة أخرى من المخترعين العلماء ، والفنيين والفنانين ممن يعملون فى صناعة الأفلام ، ينظرون الى السينما نظرة جدية ، ويعتبرونها أداة فنية جديدة ، قوية التأثير ، بعيدة الأثر ، قابلة للتطور والارتقاء ، ويؤمنون بأن المستقبل للأفلام . وبدأت صناعة الأفلام تنمو وتتدرج ، بدأت تعرض القصص والحكايات ، وتعرض الأحداث والأنباء ، فى فصل واحد ، أو فى فصلين ، أو فى ثلاثة فصول ، وذلك نظرا لحاجة الموضوع . وكانت هذه الأفلام فى مرحلة السينما البدائية ، تحوى المواقف الباسمة والعابسة ، والحركات المضحكة ، والمفاجآت المثيرة ، والمطاردات العنيفة .. الخ . واقبلت الجماهير على مشاهدة هذه المحاولات لعمل الأفلام القصصية ، كوسيلة من وسائل الهرب من متاعب الحياة والبحث عن لقمة العيش . كان الفرد يقضى وقت فراغه فى مشاهدة ما تعرضه عليه السينما من أفلام ، لينسى متاعبه ومشاكله الخاصة ، وذلك بالتفكير فى الموضوعات التى تعرضها هذه الأفلام .. وكان ينفعل بما يرى من أحداث ومناظر طبيعية ، قد تكون بعيدة عنه أو غريبة . وكان يحس أنه قد شارك هذه الشخصيات أفراحها وأحزانها .. ثم يخرج من السينما وقد شعر براحة نفسية ورياضة ذهنية . ويقبل على الحياة من جديد بروح قوية وأمل وثاب .

مفخرة القرن العشرين

مرت الأيام وتوالت الأعوام ، وشبت صناعة السينما عن الطوق ، وبلغت سن الرشد والنضوج ، بعد مضى ما يقرب من عشرين عاما على مولدها ، تماما كما هى الحال فى حياة أى انسان . فقرب نهاية القرن التاسع عشر ، بدات السينما كمولود جديد ، تشق طريقها الى الوجود . وبعد نهاية الحرب العالمية الأولى بعام واحد ، انتشرت دور السينما فى العواصم والمدن والقرى ، فى القارات الخمس ، وكانت تعرض بانتظام القصص الروائية والتاريخية ، الجدية والفكاهية .. وبدأت صناعة الأفلام تخلق جمهورا خاصا بها ، يواظب على مشاهدتها ، ويزداد يوما بعد يوم .

واعترف الجميع بأن السينما كمهنة ورسالة هى مفخرة القرن العشرين ، وان الفيلم يجمع بين الفنون والصناعة ، بين العلوم والتجارة . ولا ينكر احد فضل هؤلاء الرواد العباقرة ، الذين كافحوا وثابروا مدى عشرين عاما ، لاقامة صرح هذا الفن ، وتحديد معالمه وقواعده وأغراضه ، ونذكر ، على سبيل المثال لا الحصر ، من الفنانين : **جريفيث ، جورج ميليه ، سيسيل هيبورث ، موريتز ستيللر ، بول ويجنر ، بودفكين ، ايزنشتين ، سيسيل دى ميل ، شارلى شابلن** .. الخ ومن الممثلين والممثلات : **مارى بيكفورد ، دوجلاس فيربانكس ، مارى دريسلر ، وليم هارت ، ولاس بيرى ، هارولد لويد ، فرانشيسكا بيرتينى ، بولا نجرى ، شيدا بارا .. الخ**

سر تفوق الفيلم الامريكى

امتزجت فرحة بلوغ الفيلم سن النضوج والارتقاء عام ١٩١٩ ، بحسرة الألم والويلات التى ذاقت منها أوروبا الشىء الكثير ، خلال الحرب العالمية الأولى ، فقد تكبدت الدول الأوروبية فى هذه الحرب خسائر فادحة فى الأرواح والممتلكات ، واندثرت مظاهر المدنية والعمران ، وتوقفت حركة التجارة والصناعة فى الأسواق ، وبدأت عملية انتاج الأفلام تهبط

تدريجيا ، فى الكم والكيف ، حتى تدهورت . وذلك بسبب الحرب المستعرة فى كل انحاء أوروبا من جانب ، ونظرا لرحيل وهجرة معظم الفنانين الى أمريكا من جانب آخر ، حيث كان جو العمل والانتاج مهيئا ، ورؤوس الأموال متوفرة ، وكانت الحياة هادئة ، بعيدا عن هذا الأتون .

وكانت شركات السينما الأمريكية ، ذكية كل الذكاء ، تفكر بعقلية تجارية ، فقامت بالترحيب بهذه الهجرة ، وقدمت المعدات والآلات ورؤوس الأموال ، والعاملين المهرة فى كل عنصر من عناصر الفن السينمائى ، وأحسنت مكافأة الفنانين المهاجرين على اختلاف جنسياتهم بأجور مغرية .. وبهذا تمكنت من استغلال كل الطاقات الفنية والخبرات العملية القادمة من المانيا وروسيا وانجلترا وفرنسا وايطاليا .. الخ ، لصالح الفيلم الأمريكى .

ومنذ هذه الفترة على وجه التحديد ، صارت هوليوود كعبة الفن والفنانين ، من جميع انحاء العالم ، واستطاعت الأفلام الأمريكية أن تحتل مكان الصدارة فى الأسواق العالمية ، بعد أن كانت تسهم بدورها فى اقامة صرح هذا الفن الوليد . كغيرها من الدول الأوروبية . وكانت فرنسا والمانيا وايطاليا وانجلترا وروسيا ، ذات جهود مشكورة فى هذه المساهمة ، تعادل جهود أمريكا ان لم تفقها فى كثير من الأحيان . لكنها الحرب وويلات الحرب هى التى أتاحت لأمريكا هذا التفوق .

ويمضى الزمن سريعا فى دورته ، ويرقى الفيلم سلم التقدم والنجاح ، ويصير ناطقا بعد ان كان صامتا ، وتظهر الألوان الطبيعية بعد أن كان قاصرا على الاسود والأبيض .. ويتدخل القدر مرة ثانية ، وتقع الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ – ١٩٤٥) ، وتكون أوروبا هى أرض المعركة .

وتقبل الدنيا على هوليوود مرة أخرى ، وتهديها باقة جديدة من صفوة الفنانين والفنيين ، عاملتهم بالأسلوب نفسه ، فرحبت بالمهاجرين ، ووضعت تحت تصرفهم كافة المعدات الآلية والأموال الباهظة ، وكانت الشركات الامريكية تغدق فى تقدير المكافآت واتعاب الفنانين ، ولا تبخل بالمبالغ الطائلة لاغراء علم من الأعلام ، أو خطف بطل من الأبطال . **فالواقع الذى يجب أن يتنبه اليه ذهن الفنان ورجل الشارع**



الواقعية الجديدة فى الافلام الايطالية (امبرتو « د ») من أعمال « فيتوريو دى سيكا »

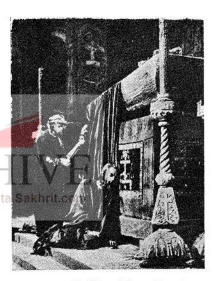


نموذج من الافلام التاريخية الضخمة المثيرة « ايفان الرهيب » من افلام « ايزنشتين »

فى وقت واحد ، أن هذه المكانة المرموقة التى يحظى بها الفيلم الأمريكى ، لا تعتمد على براعة ونباهة الأمريكيين أنفسهم ، قدر اعتمادها على جميع المواهب والطاقات النادرة من جميع أنحاء العالم ، ثم القيام بعملية اللقاح بين هذه المواهب والطاقات العالمية ، بين المواهب والطاقات الأمريكية النادرة ، التى لا ينافسها منافس ، سواء فى توزيع التجارة



مشهد آخر من فيلم (امبرتو « د »)



مشهد آخر من فيلم « ايفان الرهيب »

والبضائع على الأسواق ، وحسن الاستغلال ، وصرف الأموال ، وقوة الدعاية والاعلان ، والاهتمام بالشكل والالوان ، وغير ذلك من طابع الحياة الامريكية المميز .

ولقد عثرت على احصائية طريفة للانتاج السينمائى ، فى دول العالم المختلفة ، قبل الحرب العالمية الثانية وبعدها ، فى كتاب « **الفيلم** » للناقد السينمائى والمؤرخ الفنى « روجر مانفيل » . وهذه الاحصائية تدل على صدق ما ذهبت اليه .

	١٩٣٧–١٩٣٨	١٩٤٦–١٩٤٧
اليابان	٥٧٥ فيلما	٣٠ فيلما
امريكا	٥٤٥ «	٣٩٧ «
الهند	٢٠٠	١٠٠
بريطانيا	١٦٢	٧٠
المانيا	١٣٧	١٥
فرنسا	١٢٢	٧٠
الفيليبين	٦٧	٢٤
المكسيك	٦٠	٦٠
روسيا	٥١	٣٠
النرويج	٣	٤
الارجنتين	٥٠	٥٠
ايطاليا	٤٧	٦٢
تشيكوسلوفاكيا	٤١	٢٥
الصين	٣٣	١٠٠
السويد	٣٠	٤٥
المجر	٢٦	٢
بولندا	٢٥	٥
فينلندا	٢٠	١٥
مصر	١٦	٤٠
اسبانيا	—	٤٢

وهذه بعض الحقائق والدراسات ، التى تدل على سطوة الفيلم الامريكى ونفوذه فى الأسواق العالمية ، وتوضح التنافس القائم بين الفيلم الانجليزى والفيلم الامريكى فى الذيوع والانتشار ، وفشل الأول فى الصمود أمام الأخير ، علما بأن مجال عرض هذه الأفلام واحد ، حيث أنها ناطقة بلغة واحدة ، والمناطق التى تعرض فيها هذه الأفلام واحدة تقريبا ، وهى تغطى مساحة غير قليلة من الكرة الأرضية .

١ بلغ تعداد النظارة الذين يقبلون على مشاهدة الأفلام قبل الحرب الثانية ، ٣٢٥ مليون نفس اسبوعيا . وذلك فى جميع أنحاء العالم .

٢ـ انخفض هذا العدد بعد الحرب ، بسبب الدور التى تهدمت ، والاضطرابات والقلاقل ، وظهور التليفزيون ، ثم ارتفع تدريجيا مرة أخرى بعد الحرب .

٣ ـ كانت نسبة الأفلام التى تعرض فى انجلترا اثناء فترة الحرب ٨٥٪ من الأفلام الأمريكية و ١٥ ٪ من الأفلام المحلية . وقد تنبهت الحكومة الى خطورة هذه الحال بعد الحرب فأصدرت قانونا يحتم عرض ٤٠ ٪ من الأفلام المحلية فى كل عام .

٤ ـ دور السينما فى الولايات المتحدة كثيرة العدد، هذا خلاف الدور التى تقيمها الشركات السينمائية ، فى عواصم الدول فى جميع انحاء العالم ، لتضمن مهمة التوزيع والعرض ، فى أوسع نطاق ممكن . وشركات الانتاج السينمائية فى امريكا ، تعتمد على تحصيل ثلث الايرادات على الاقل من عرض الأفلام الأمريكية خارج الولايات المتحدة .

٥ ـ الفيلم الامريكى يشغل ٦٥٪ من دور العرض فى العالم . ويتبقى ٣٥ ٪ من دور العرض للأفلام المحلية والأفلام الأجنبية الواردة من الدول الاخرى.

٦ ـ تتراوح ميزانية الفيلم فى انجلترا بين ١٠٠ و ٢٥٠ الف جنيه ، وهى قريبة من ميزانية الفيلم الامريكى ، لكن شتان بين التوزيع هنا وهناك .

وهذا نموذج من تخطيط الانتاج السينمائى فى أمريكا فى موسم من المواسم :

١٩ فلما أى ما يعادل ٦ر٧٪ وتكون ميزانية كل فلم فوق المليون من الدولارات

٦٠ فلما أى ما يعادل ٩ر٢٣٪ وتكون ميزانية كل فلم بين نصف ومليون من الدولارات

٤٠ فلما أى ما يعادل ٩ر١٥٪ وتكون ميزانية كل فلم بين ربع ونصف مليون من الدولارات

١٣٢ فلما أى ما يعادل ٦ر٥٢٪ وتكون ميزانية كل فلم أقل من ربع مليون من الدولارات

وهذه الأخيرة تكون عادة متوسطة وفوق المتوسطة . **يتضح من هذه الحقائق أنه من المستحيل ، أن تتفوق أية دولة من الدول على الانتاج الأمريكى فى الأفلام ، سواء من حيث تأثيرها على الجماهير ، أو ذيوع انتشارها فى العالم . وهذه المشكلة تعانى منها انجلترا معاناة شديدة . واجتمع المسئولون مع رجال الفن والصناعة وبحثوا طويلا فى طرق التغلب على هذه المشكلة ، وبعد البحث والدراسة والمناقشات انتهوا الى عدة حلول أهمها :**

- تخفيض ميزانية الفيلم وذلك بتخفيض أجور الأبطال والفنانين والاستديوهات .

- تحديد مدة تصوير الفيلم فقد كانت بعض الأفلام تستغرق عاما أو أكثر .

- اهتمام الحكومة بمد المعونة المالية فى بعض الاحيان .

- تهتم بالتبادل السينمائى بينها وبين البلاد الاخرى .

وهذه الحلول كلها تحتاج الى فترة غير قصيرة من الوقت ، والى التعاون الصادق فى دعم الانتاج المحلى ورفع مستواه ، والعمل على الدعاية له بكل الوسائل .

هذا هو حال الانتاج السينمائى فى الكتلة الغربية ، أى فى اوروبا وامريكا . وهناك كتلة أخرى هى الكتلة الشرقية ، وهى الاتحاد السوفيتى والديمقراطيات الشعبية . وسنورد بعض الحقائق عن تطور الفن السينمائى فى هذا الجانب من العالم ، وهو خطير الشأن الى حد ما .

السينما فى الاتحاد السوفيتى

١ ـ تختلف صناعة الأفلام فى الاتحاد السوفيتى عنها فى اية دولة أخرى . فبعد ثورة عام ١٩١٧ تنبهت أذهان الزعماء والقادة الى قوة تأثير الأفلام ، كأداة هامة من ادوات الدعاية ، ونشر المعرفة والمعلومات عن هذا النظام الجديد ، حيث كان الجهل المطبق هو المسيطر على غالبية الشعب الروسى .

٢ ـ تكونت هيئة المجلس الأعلى لشئون السينما، تحت ادارة وزارة التربية والتعليم . وكانت الحكومة هى التى تدير كل عمليات الانتاج السينمائى وتوجهها وتشرف على تنفيذها وكان أهم ما يعنيها هو تعريف الشعب الجاهل بالنظام الجديد ، ودفعه الى الايمان برسالته عن طريق الاقناع .

٣ ـ كان تعداد سكان الاتحاد السوفيتى فى ذلك الحين ١٩٣ مليون نسمة . وكان ثلثا الشعب يعمل فى الريف وفى المصانع خارج المدن الكبيرة . ولهذا كانت مهمة الحكومة الأولى ان تقوم بنقل أجهزة العرض والأفلام الى هذه المناطق بطريق وحدات السينما المتنقلة . وتوضح القائمة التالية مبلغ نمو صناعة الأفلام هناك :

عام ١٩١٧ ــ ٩٥ر١ جهازا (وحدة سينمائية مع الافلام)
عام ١٩٢٦ ــ ٣٠٠ر٣ جهاز (وحدة سينمائية مع الافلام)
عام ١٩٣٦ ــ ٢٨٠٠٠ جهاز وبلغ عدد المشاهدين ٦٥٠ مليون نسمة
عام ١٩٤١ ــ ٣١٠٠٠ جهاز وبلغ عدد المشاهدين ٩٠٠ مليون نسمة
عام ١٩٤٤ ــ ١٧٠٠٠ جهاز وبلغ عدد المشاهدين ٦٠٠ مليون نسمة

وهبطت النسبة التصاعدية بسبب الحرب الطاحنة ، ولكن الخطة بعد نهاية الحرب ، كانت تتجه الى أن يبلغ عدد هذه الوحدات المتنقلة ٥٠٫٠٠٠ ، كما اوصت بزيادة عدد الأفلام الروائية الى ١٠٠ فيلم كل عام .

٤ ـ وهذه خطة ضخمة وخطيرة الشأن ، اذا عرفنا ان الاتحاد السوفيتي لا يعتمد الا على آلاته ومعداته ومعامله وافلامه الخام التي يتم صنعها وانتاجها داخل البلاد .

٥ ـ الاستديوهات المركزية في موسكو عاصمة البلاد . وهناك في كل جمهورية من جمهوريات الاتحاد السوفيتي استديوهات محلية ، خاصة بانتاج الأفلام المحلية والكشف عن المواهب الفنية ، والتي تتبادل انتاجها مع انتاج بقية الجمهوريات . واستديوهات موسكو المركزية تتكون من اربعة اقسام ، كل قسم يختص في نوع معين من الافلام : استوديوهات خاصة بافلام الاطفال ، واستديوهات خاصة بالافلام الروائية ، واستديوهات الجريدة الاخبارية وستوديوهات الرسوم المتحركة « الكارتون » . هذا فضلا عن الاستوديوهات الخاصة بالأفلام التجريبية من ناحية الفن والحرفية ، والاستديوهات الخاصة بعمل الأفلام التعليمية والثقافية .

٦ ـ حركة النشاط على أشدها في المصانع والمعامل ، التي تمد جميع الاستوديوهات بالآلات والمعدات المختلفة . وتوجد كذلك المعاهد السينمائية التي تتعهد بتدريب المواهب الفنية وصقلها ، وامدادها بالأصول النظرية والتجارب العملية ، لتعمل في هذا الميدان ، الذي تتسع رقعته عاما بعد عام .

٧ ـ وفي عام ١٩٤٦ تكونت وزارة خاصة لشئون السينما ، وذلك تحقيقا لرغبة القادة والزعماء وكبار الفنانين ، ايمانا منهم بأن السينما رسالة وفن وتخطيط . فقد قال **« لينين » السينما أهم الفنون جميعا بالنسبة لنا في عهدنا الجديد »** . وقال **« ستالين » : السينما في يد السلطة السوفيتية قوة بالغة القوة خطيرة الأثر »** . وعقب العالمان السينمائيان **« أيزنشتين » و « بودفكين »** بهذا التصريح : **« لا شك ان السينما فن من بين الفنون جميعا ، هي أكثرها أهمية وشعبية »** .

٨ ـ عندما توافق اللجنة الفنية الخاصة بشئون السينما ، على موضوع الفيلم . يبدأ العمل في تنفيذه بعد ذلك . ويقدم المسئولون كل الامكانيات الفنية والآلية والمالية ، لانتاج الفيلم . ويجب على الفنانين العاملين أن يراعوا تحقيق المبادىء الاشتراكية والقيم الأخلاقية والجمالية في الفيلم ، سواء كان الموضوع تاريخيا أو عصريا ، جديا أو فكاهيا ، راقصا أو غنائيا . ويجب أن يتضمن الفيلم ، مهما كان نوعه ، الشرح والتفسير لنظريات الحياة الجديدة ، ومناصرة النظام الجديد ، سواء من بعيد أو قريب . يجب أن يكون في خدمة الفلاح والعامل والجندي .. فهذا هو الشعب الذي يجب على كل فنان ومسئول أن يرعى مصلحته ، وان يعلمه ويرفع مستواه . وقد يعترض البعض من أهل الفن على هذا النظام ، بحجة انه يحد من حرية الفنان . لكنهم لا يقيمون وزنا لمثل هذا الاعتراض ، ما دام الفرض الأسمى والهدف الأخير هو الصالح العام .

٩ ـ لا يتم التصريح بعرض الفيلم على الجمهور في روسيا ، الا بعد عرضه على ثلاث هيئات وتوافق على عرضه ، وهذه الهيئات هي :

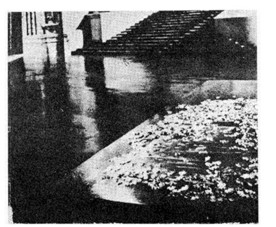
أ) اللجنة الفنية الخاصة بشئون السينما التي وافقت على الموضوع من قبل ، وهي تقوم بمهمة الرقابة في البلاد الاخرى .

ب) يعرض الفلم بعد ذلك في الكرملين على لجنة سرية من الرجال المسئولين في الدولة ، وزعماء الحزب الشيوعي وقادة المنظمات الاشتراكية . وهذه اللجنة تملك حق الاعتراض واجراء التعديلات ، بالحذف أو الاضافة ، وفي بعض الاحيان ترفض الموضوع كلية ، لانه لم يحقق أهداف الاتحاد السوفيتي .

حـ) ويعرض الفلم بعد ذلك على جماعة فنية من نادى الفلم ، لتبدى رأيها في الفلم من الناحية الفنية .

وبعد موافقة هذه الهيئات الثلاث على الفيلم ، تصدر الأوامر بطبع النسخ المطلوبة ويتم عرضه على الجمهور في جميع انحاء الاتحاد السوفيتي .

١٠ ـ الواقعية الاشتراكية ، وهي مذهب جديد من مذاهب الفن في الاتحاد السوفيتي ، ينبثق من صميم الحياة الواقعية وطبيعة المجتمع الجديد ، ليكون في متناول كل الناس والجماهير على مختلف اجناسهم وطبقاتهم . انه يبحث عن الحقيقة في الماضي والحاضر ، ويعبر عنها في ضوء العقيدة الاشتراكية ، انه يقاوم الفرور والانانية والاستبداد بكل مظاهره واشكاله ، ولا يقاوم الفردية في أسلوب التعبير الفني . ان الواقعية الاشتراكية ليست مذهبا



الجمع بين الواقعية والتعبيرية فى « المواطن كين » من أفلام « أورسون ولز »

صلبا أو مبدأ جامدا ، فهى تتطور وتتغير ، كما يتطور ويتغير المجتمع ، الذى تنبثق منه وتظهر فيه.

يتضح من هـذه الحقائق التى اوردناها عن الفيلم الروسى ، ان الرقابة شديدة على الفنانين وصانعى الأفلام ، وان الدولة هى التى توجه وتشرف على سياسة الانتاج السينمائى . ومن الملاحظ ان الجماهير فى العالم ، تقبل على مشاهدة الفيلم الروسى بحذر ، وعدم ثقة واطمئنان ، واذا شاهدته فهى فى الغالب لا تعجب به اعجابها بالفيلم الامريكى ولا عجب فان الذوق العام فى العالم ، قد تأثر الى حد بعيد ، بما يشاهده من افلام هوليوود .

ونحن فى ذلك كغيرنا من الشعوب لم نتمكن من مشاهدة الأفلام الروسية الا فى الأعوام الأخيرة ، وهى فترة لا يمكن أن تقارن بأى حال من الأحوال بالأعوام الطويلة المتعاقبة التى قضيناها فى مشاهدة الأفلام الأمريكية . هذا فضلا عن كون حرفية الفن السينمائى فى روسيا ، تختلف كل الاختلاف عن حرفية الفن السينمائى فى الدول الأخرى .

يتهم بعض الجمهور والنقاد الفيلم الروسى بالجمود والتعصب ، وحشد النظريات والمبادىء ، وغلبة عنصر التوجيه والارشاد ، والدعاية للشيوعية . ويتهم البعض الآخر الفيلم الأمريكى كذلك بالدعاية للرأسمالية والاستعمار ، والاشادة بالحياة الأمريكية ولفت الأنظار الى البضائع والمنتجات الأمريكية ، وأنها محشوة بمواقف الاثارة والاغراء والمطاردة وتزوير صفحات التاريخ .. الخ

وعلى العموم لسنا فى مجال المقارنة أو التفضيل بين هذا الانتاج من الأفلام أو ذاك ، وانما المهم أن تتاح لنا فرصة مشاهدة الأفلام من جميع الدول ومختلف الشعوب .

ويحضرنى فى هذه المناسبة كلمة شاعر الصين « **لوتينج ـ يى** » عن الفن والادب اذ يقول :

« لتتفتح الأزهار من مختلف الأنواع ، جنبا الى جنب ، ولنجتث الأعشاب الضارة ، لينبت الجديد »

افلامنا والاشتراكية

ان صناعة الأفلام فى أى بلد من البلاد ، تعتمد على ثلاثة عناصر غاية فى الأهمية : الانتاج والتوزيع والعرض .يجب أن تتعاون هـذه العناصر تعاونا كاملا ، ليضمن الانتاج السينمائى الفوز والنجاح ، داخل البلاد وخارجها . ففى نهاية الموسم من كل عام ، يجتمع رجال الصناعة ورجال الفن وأصحاب دور العرض ، وجماعة النقاد الفنيين ، لبحث أفلام العام الماضى ودراستها على ضوء الاحصائيات المختلفة ، ويتبادلون الرأى والمناقشة ، ثم يستقر الرأى على تخطيط الانتاج السينمائى للعام التالى .

هذا النظام تعمل به الدول فى جميع أنحاء العالم ، سواء كانت من دول الشرق او دول الغرب . لكن صناعة الأفلام لدينا لا تعرف هذا النظام ، ولم تعمل به . فقد كانت تسير على غير هدى ، دون خطة

المأساة الواقعية فى الفيلم الامريكى حيث يتم التصوير فى الطبيعة « المدينة العارية » من أعمال « جول دسان »



موضوعة ، ودون نظـــام علمى ، أو احصـــائيات مدروسة .. ولذا اضطربت صناعة الأفلام ، وانتابتها الأزمات والمتاعب ، وكانت تتخبط بين النور والظلام. هذا كان بالأمس ، أما اليوم فيجب على صـــناعة الأفلام أن تغير سياستها الماضية ، وان تتبع خطة موضوعة ، تتفق مع مستقبل المجتمـع الاشتراكى الجديد . وقد يتردد سؤال فى أذهان بعض الناس : ما هو هذا المجتمع الاشتراكى ؟ ما هى الاشتراكية ؟ ويجيب الاستاذ **أحمد بهاء الدين** على هذا التساءل بقوله انه عبارة عن مجتمع مسئول ، وفيما يلى نبذة من مقاله :

« ان الاشتراكية ليست صورة مثالية محددة ومرسومة من قبل، وهى ليست طريقا واحدا محددا ضيق الافق ، ان الاشـتراكية معناها ايجاد مجتمع جديد ، قد يختلف فى مكان عن مكان ، وفى بلد عن بلد ، ولكن صفته الاساسية ان القيمة الاولى فيه هى العمل . سواء كان عملا ذهنيا أو يدويا . صفة الانسان الاولى انه يعمل ، بطاقته الشخصية تقول انه يعمل ، مصدر احترام الناس له أنه يعمل ، سر تقدمه فى المجتمع أنه يعمل ، وهذا أقصى درجات التحرير والاحترام للفرد . فالانسان هنا ليس وليد صدفة ، وليس من صنع استغلال قديم أو جديد ، وليس متفوقا على سـواه ، بصفات خسيسة كالجشع ، أو المقدرة على استخدام الاخرين أو الوصولية ، انما هو من صنع نفسه ، وتفوقه فى صنع الطموح المشروع الذى يخدم أيضا مصلحة الجماعة .

ولقد قيل ـ أيضا ـ فى تعريف المجتمع الاشتراكى انه مجتمع مسئول .

مسئول عن الضعفاء فيه ، أو الذين ظلمتهم الظروف .. ولذلك فهو لا يسمح بأن يداس هؤلاء تحت أقدام الاقوياء .. مسـئول عن المستقبل ، ولذلك فهو لا يقنع بيـومه فقط ، بل يملك الشجاعة والارادة لكى يخطط للمستقبل ، ويحسب حساب عشرات ومئات السنين المقبلة ، متمثلة فى المشروعات التى ربما لا تؤتى ثمارها الا بعد اجيال ... مسئول أن يطور البشر انفسـهم ، فلا يتركهم حيث هم فى تراب التقاليد ، والعادات البـالية التى تعوق التقدم ، بل هو نظام قائد من أكبر مهماته التربيـة والتوجيه ، انه اكثر النظم عصرية ، ولذلك فهو محتاج الى أكثر الاخلاق عصرية . »

هذه هى النبذة التى اخترتها من المقال ، ولقـد تعمدت أن أوردها كاملة ، حتى يتاح لكل فنان يعمل فى الحقل السينمائى أن يقرأها ، ويدرك أهميـة السينما فى المجتمع الاشتراكى . يجب على أهل الفن أن يؤمنوا ايمانا صادقا بأن فى اعناقهم أمانة كبيرة ، نحو الوطن والشعب والانسانية ، لا تقل قداسـة عن الأمانة الملقاة على عاتق رجال الحـكم والقادة والمصلحين ، أو رجال الأمن والأخـلاق والقانون . ولا يمكن تطبيق هذا على الانتاج السينمائى ، الا اذا وضعنا تخطيطا جديدا ، تسير عليه صناعة الأفلام.

السينما العربية فى ٥ سنوات

وهذا هو المشروع الذى أقتـرحـه ، لتخطيط الانتاج السينمائى ، فى الســنوات الخمس المقبلة ١٩٦٢ ـ ١٩٦٦ . فيجب ألا يزيد عدد الأفلام فى كل عام ، عن اربعين فيلما كبيرا روائيا ، واربعين فيلما قصيرا من أفلام المعرفة والثقافة ، على أن تساهم وزارة الثقافة والارشاد بانتاج بعض الأفلام الروائية ، الى جانب قيامها بانتاج كل الأفلام القصيرة ، كى تضرب المثل عمليا لشركات الانتاج الأهلية، على أسلوب الاستجابة لمطالب المجتمع الجديد وأهدافه ولا يعنى هذا أن تكون الأفلام جافة جامدة ، زاخرة بالخطب والمواعظ والتوجيهات ، فينفر الجمهور منها ، ويمتنع عن مشاهدتها ، وتخسر بذلك القضية ، وانما يجب



المناظر الحقيقية تدعم الدراما الانسانية فى « الرجل الثالث » من أعمال « كارول ريد »



الواقعية الاشتراكية فى الفيلم السوفيتى « مواطن عظيم » من أعمال « ارملر »

ان نهتم بمقومات الموضـوع فى الفيلم ، سواء كان غنائيا او عاطفيا ، جديا أو مضحكا ، تاريخيـا أو عصريا ، من حيث تنميته للقيم الأخلاقية والجمالية، والوعى الانسانى .. وهذه القيم هى التى يجب ان نغرسها فى نفوس الجماهير ، لتقبل على عمـل الواجب ، وتقدير المسئولية ، والتمييز بين الخير والشر ، بين الصواب والخطأ. وهذا هو بيان بالأفلام وميزانية كل منها :

٥ أفلام فى حـدود ٥٠ ألفـا من الجنيهات = ٢٥٠٫٠٠٠
٥ أفلام فى حـدود ٣٠ ألفـا من الجنيهات = ١٥٠٫٠٠٠
٤ أفلام فى حـدود ٢٥ ألفـا من الجنيهات = ١٠٠٫٠٠٠
٦ أفلام فى حـدود ٢٠ ألفـا من الجنيهات = ١٢٠٫٠٠٠
١٠ أفلام فى حـدود ١٥ ألفـا من الجنيهات = ١٥٠٫٠٠٠
٥ أفلام فى حـدود ١٢ ألفـا من الجنيهات = ٦٠٫٠٠٠
٥ أفلام فى حـدود ١٠ ألفـا من الجنيهات = ٥٠٫٠٠٠
وأخيرا ٤٠ فلماقصيرا (فى حدود ٣ للفلم الواحد) = ١٢٠٫٠٠٠

الجمـلة = ١٫٠٠٠٫٠٠٠

ويعنى هذا ان مجموع ميزانية هذه الأفلام هى مليون واحد من الجنيهات . وتتعاون وزارة الثقافة والارشاد مع شركات الانتاج على تمويل هذه الأفلام. ومن الجائز أن بعض الشركات قد تطالب بالاستقلال فى تمويل انتاجها ، كما ان بعض الشركات الأخرى قد تطلب اعانة من الوزارة ، حيـث أن رأس مالهـا محدود ، بينما الموضـوع قيم والعناصر الفنيـة سليمة .

ويجب فى تطبيق هذا المشروع ، الا تقتصر الأفلام على معالجة الموضوعات القديمة وبالأسلوب القديم ، الذى يروق فى أعين سكان الحضر والمدن الـكبيرة والطبقات المتوسطة « البورجوازية » ، وانما يجب أن نهتم فى حياتنا الاشتراكية الجديدة بالطبقـات الأخرى التى تشغل السواد الأعظم من الشعب وهى الفلاح والعامل والجندى وبعض الطبقات المتوسطة « البورجوازية الصغيرة » ، وان تعداد هذه الطبقات فى بلادنا يزيد على ٢٠ مليـونا من الأنفس . الا يجدر بنا أن نغوص فى حياة هذه الطبقات ، ونقـوم بالتجربة معهم فى كل صغيرة وكبيرة ، فى الحقـل وفى المصنع وتحت الشمس المحـرقة ، وفى الأزقة والحوارى فى الأحياء الشعبية ، لنـدرك حقيقـة عواطفهم وأفكارهم ، وتقوم بتحليـل مشاكلهم وتصرفاتهم فى لحظات الضيق والألم ، أو لحظات الفرح والهناء ؟ يجب أن نختلط بالشعب اختلاطا كبيرا ، ونحس بكل شىء فى حياته ، حتى اذا قدمنا فيلما من الافـلام ، يمس حيـاته من قريب أو بعيد ، كنا صادقين فى التعبير عنه ، وكان الجمهور مؤمنا بما يرى ويشاهد ، وبهذا يتم التفاعل بينه وبين الافكار والنظريات الجديدة .

ويجب لاتمام تطبيق هذا المشروع ، ان تقوم وزارة الثقافة والارشـاد ، باعداد وحـدات العرض السينمائى المتنقلة ، لتجوب أنحاء الجمهورية وتعرض هذه الأفلام ، فى المناطق المحرومة من دور السينما. ويجب أن تراعى فى هذه المعدات ، أن تكون سليمة واضحة ، سواء من حيث الصورة او الصوت . ولا مانع من مرافقة بعض الفنـانين وابطال الفيلم لوحدات العرض السينمائى «على غرار قطار الرحمة فى سنى الثورة الاولى » وذلك لزيادة الاقبال عـلى مشاهدة هذه الأفلام من جانب ، ولتدعيم العلاقات بين الشعب وأهل الفن من جانب آخر .

وهذا هو نظام توزيع العمل فى هذه الأفلام بين الشركات والوزارة :

	الشركات		الوزارة		المجموع
العام الاول	٣٥ فلما	+	٥	=	٤٠
العام الثانى	٣٢ فلما	+	٨	=	٤٠
العام الثالث	٣٠ فلما	+	١٠	=	٤٠
العام الرابع	٢٥ فلما	+	١٥	=	٤٠
العام الخامس	٢٠ فلما	+	٢٠	=	٤٠

ويعنى هذا أن يقسم الانتاج السينمائى مناصفة بين الشركات والوزارة . ومن الجائز أن تزداد نسبة الأفلام التى تقوم بانتاجها الشركات ابتداء من العام الثالث فتـكون ٣٥ بدلا من ٣٠ فيلما ، وفى العام الرابع تكون ٣٥ بدلا من ٢٥ فيلما ، وفى العـام الخامس تكون ٤٠ بدلا من ٢٠ فيلما .

هذا اذا قامت الشركات بتقديم الأفـلام ، التى تحقق السياسة العليا للانتاج السينمائى فى الجمهورية العربية المتحدة وبناء على هذا يقفز الانتاج السينمائى فى نهاية مشروع الخمس سنوات الى ٦٠ بدلا من ٤٠ فيلما . وتكون الوزارة قد قامت بتنفيذ ثلث الانتاج، فى حين أن الشركات تكون قد قامت بتنفيـذ ثلثى الانتاج . اما كيف يتم اختيار موضـوعات هذه الافلام ؟ وكيف يجرى توزيعها على الشركات ؟ فهذا الأمر يقوم به مجلس فنى بوزارة الثقافة والارشاد.

المجلس الفنى لشئون السينما

وهذا هو المشروع الذىاقترحه ، لانشاء المجلس الفنى لشئون السينما ، والذى يعمل بناء على توصيات سيادة وزير الثقافة والارشاد . يستمر عمل هذا المجلس لمدة خمسة أعوام ، ثم يعاد تشكيله من جديد ، بعد فترة مشروع الخمس سنوات الأولى. وهو يتكون من ثلاثة عشر عضوا ، ويشترط فيهم ألا يكونوا من العاملين أو المنتسبين الى أى هيئة فنية اخرى • وهذا بيان الأعضاء :

١ ـ أحد السينمائيين القدامى

٢ ـ أحد السينمائيين المحدثين

٣ ـ أحد النقاد القدامى (الاستاذ فكرى أباظه ـ التابعى ـ شوكت التونى ـ محمد زكى عبد القادر)

٤ ـ أحد النقاد المحدثين

٥ ـ مدير الرقابة

٦ ـ مندوب وزارة التربية والتعليم

٧ ـ مندوب وزارة الشئون الاجتماعية والعمل .

٨ ـ مندوب وزارة الداخلية

٩ ـ مندوب وزارة الحربية

١٠ـ ممثل عن شركات الانتاج

١١ـ ممثل عن شركات التوزيع

١٢ـ مندوب عن أصحاب دور العرض

١٣ـ مدير عام الانتاج السينمائى لمشروع الخمس سنوات .

هذا فضلا عن السكرتير أو مقرر المجلس ولا يكون له صوت فىالاقتراع . ويكون من اختصاص هذا المجلس ، وضع السياسة العامة لموضوعات الأفلام ، التى يستقر على انتاجها سنويا . ثم يعهد الى مؤسسة دعم السينما بالمشروع ، لبحث التفصيلات ورصد الميزانيات ، وتوزيع هذه الأفلام على الشركات . ومن اختصاص المجلس الفنى كذلك ، أن يقوم بعملية التنسيق بين شركاتالانتاج وشركات التوزيع واصحاب دور العرض . كما يقوم بتحديد عدد الأفلام منكلنوعولون ، التاريخية أو العصرية ، الجدية أو المضحكة ، الراقصة او الغنائية ، القاتمة او الخفيفة .. الخ . كل هذا بشرط واحد وهو ان ترضى عامة الشعب ، وتروح عن نفسه المتعبة ، وترفع من مستواه الثقافى ، سواء فى الحقل أو المصنع ، فى القرية أو المدينة .

وبعد الانتهاء من تصوير الفيلم ، لا يصرح بعرضه على الجمهور ، الا بعد عرضه على الهيئات الثلاث بوزارة الثقافة والارشاد وهى : الرقابة ، مؤسسة دعم السينما ، المجلس الفنى لشئون السينما ، وذلك للاطمئنان على أن الفيلم حقق أهداف الخطة الموضوعة فى بادىء الأمر . ثم يصرح بعد ذلك بطبع النسخ المطلوبة ويجرى عرضه على الجمهور .

ويحضرنى بهذه المناسبة كلمة **الرئيس جمال عبد الناصر** مع مندوب تليفزيون كولومبيا اذ يقول :

« منذ تسع سنوات لم تكن هناك خطة ، ولكن كانت هناك مبادىء أساسية هى : القضاء على الاستعمار ، والقضاء على الاقطاع ، القضاء على استغلال رأس المال ، وتحقيق العدالة الاجتماعية ، واقامة ديمقراطية حقة ، واقامة جيش وطنى قوى، ولقد وضعنا هذه المبادىء الستة أمامنا .. »

واليوم تدخل الثورة سنتها العاشرة .. وجدير بالانتاج السينمائى أن ينتفض من غفوته ، ويخطو خطوات واضحة نحو المستقبل ، بمفهوم جديد وأسلوب جديد ، وهو أن السينما فى المجتمع الاشتراكى ، رسالة وفن ، قوة وسلاح • وجدير بنا ان نسمع « **ماوتسى تونج** » وهو يقول :

« ان الشعب المحيط بنا قد تغير ، والذين يسمعون لنا ، أو يشهدوننا ، قد تغيروا. والعصور الماضية ذهبت نهائيا ولن تعود . وعلينا أن ننضم بلا تردد الى الجماهير الجديدة » .



فيلة

لؤلؤة مصر

بقلم: شحاتة آدم

في قديم الزمان كان يحكم دلتا النيل ملك عادل يحسن رعاية شعبه الذى كان يعيش فى تلك البرارى والمراعى الخضر ، ويفيض النيل فيملأ بخصبه الأرض السوداء ، ويروى بمائه الزرع اليابس ، فيخضر ، وينعم الناس فى رحاب هذا الخيرالعميم ، ويقبلون اديم الثرى أن رزقهم هذا الملك العادل ، الجالس على العرش فى شمال الوادى ، « **أوزيريس** » وزوجته ذات الجمال والسحر ، التى ينبض قلبها بالحب العميق لزوجها الحبيب ، تلك هى الفاتنة «ايزيس»

وعاش الشعب فى هذا الخير حينا من الدهر ، لايعكر صفو حياته أحد ٠

وفى الجنوب فى صعيد الوادى ، عاش ملك آخر هو « **ست** » شقيق أوزيريس ٠

ولكن « **ست** » لم يكن فى الخير كأخيه ، فلم يعدل بين الناس ، ومن ثم لم تخضر الأرض فى عهده ، ولم يرتو الزرع على يديه ، فالناس معه فى شقوة ، ومن حكمه فى عذاب ٠

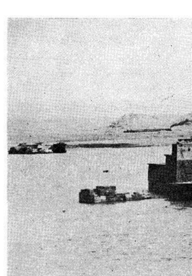
وأحس « **ست** » بما يدور من حوله ، أحس بحب الناس لأخيه « **أوزيريس** » وكرههم له فاشتعلت

أخيه ، اذا بالتابوت وكأنه قد صنع لجسده ، فلم يكد يضطجع فيه ، حتى أسرع ((**ست**)) فأغلقه عليه ثم القى به فى اليم وهو رجيم ، وحمله اليم بعد أن أخذت تتلاقفه أمواج النيل حتى ألقته فى البحر الخضم ، فتلاطمته أمواج البحر حتى ألقت به على شاطىء لبنان ، وهناك فى « **جبيل** » أظلته شجرة من أشجار الارز وأخفته عن العيون ·

وبكت « **ايزيس** » الزوجة الحبيبة مر البكاء ، وأخذت تبحث فى طول البلاد وعرضها عن زوجها الحبيب وجدت فى البحث حتى اهتدت اليه **بعد** رحلة شاقة وصبر مرير ، وتحايلت ((**ايزيس**)) حتى أعادته الى الدلتا ، وهناك أخفته عن العيون حتى لاتدركه الابصار ·· ولكن « **ست** » اللعين عرف بأمرها ، فجد فى البحث حتى وجد جثمان أخيه بين أحراش الدلتا ، فأخذ يقطعه اربا ، وينثر أشلاءه فى شتى أنحاء الوادى ·

وكانت ((**ايزيس**)) قد حملت من ((**أوزيريس**)) فأنجبت ابنها الطفل « **حورس** » الذى لم يلبث أن شب يافعا ، فطالب بحكم أبيه فى العرش ، ومن ورائه أمه « **ايزيس** » تسانده ، فلقيت من « **ست** » أبشع اتهام حتى برأتها الآلهة فى محكمة العدل الكبرى ، ولم يترك « **حورس** » ثأر أبيه ، فحارب عمه ((**ست**)) حتى انتصر عليه وتربع على عرش أبيه « **أوزيريس** » ومن بعده حكم الفراعنة ، وباسمه أشاعوا العدل ، واقاموا القسط وحافظوا على وحدة البلاد ·

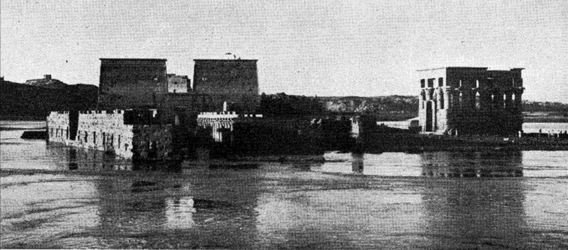
أما « **أوزيريس** » فقد صار ملكا على العالم الآخر وربا لأرباب الدنيا الثانية ، يحاسب الناس والبشر



نار الغيرة فى قلبه ، وملأ الحقد نفسه ، فدبر شرا أضمره وأخفاه ·

وذات ليلة ، أولم « **ست** » وليمة ، دعا اليها أخاه « اوزيريس » وكان « ست » قد صنع تابوتا بحجم أخيه ، ثم دعا ضيفانه لأن يتسابقوا فى الاضطجاع فى التابوت ، فأسرعوا الى ذلك ، حتى اذا جاء دور

معابد فيلة عند انحسار المياه عنها



على ماإقترفوه من آثام ويجزيهم عما عملوه من خير ، وأصبحت جنة « **أوزيريس** » عند القدماء لمن عمل صالحا ، ذكرا أو أنثى ، وأصبح الجحيم لمن أساء الى الناس وآذاهم ، أو عاث فى الارض فسادا ، أو حكم فظلم ، فقيرا كان أم غنيا ، كبيرا كان أم صغيرا ، وكثيرا مانقرأ بين نصوص المقابر قول المتوفى « **كنت محبوبا من أبيه ، مرضيا عنه من أمه تعشقه كل اخوته ٠٠ كنت أعطى الخبز للجائع ، والثياب للعارى ، وأوصل الشاطىء من لاقارب له ٠ ٠٠ لقد كنت أقول كل جميل وأرد ماهو محبوب ٠**

ولم أفه لرئيس بما يسيء لأى انسان اذ أحببت ان اكون مثابا لدى الاله العظيم « أوزيريس » وكنت عادلا حين اقضى بين الأخوة ، ومن ثم لم يسلب ابن من متاع أبيه »

أما « **ايزيس** » الزوجة الوفية ، والأم الرؤوم فقد صارت رمزا للحب والجمال ، ومعبودة مقدسة عند المصريين القدماء يمثلونها بسيدة ممشوقة القوام ترتدى ثوبا رقيقا يغشاه الخرز أحيانا ، يعلو رأسها اسمها الجميل ، فترى رسمها على صروح المعابد وجدران المقابر ، بثوبها المزركش الجميل ، ومحياها المشرق البسام ٠

وسطر المصريون أخبارها فى نصوص الاهرام والتوابيت ، وفى معابدهم ومقابرهم ، وشيدوا لها المقاصير والهياكل ،وأقاموا من أجلها أجمل معابدهم فى « **فيلة** » فى تلك الجزيرة الساحرة على بعد بضعة كيلو مترات من « **اسوان** » تحيط بها الجزر ذات الكتل الجرانيتية والصخرية التى تنعكس عليها شمس الضحى والأصيل ، فتحيل صفحة الماء من حولها الى لجة من لؤلؤ .. ولاعجب فقد أسمى العلماء هذه المعابد بحق ، لؤلؤة مصر ٠٠ لؤلؤة تقوم هناك فى أقصى الجنوب بعيدا عن الضوضاء ، والصخب بين الطبيعة الرحبة والسكون الشامل ٠ ٠فاستحقت بحق أن تكون مقصد الزائرين ، ومثار اعجاب الوافدين الى وادى النيل ٠



رواق الاعمدة بمعابد فيلة

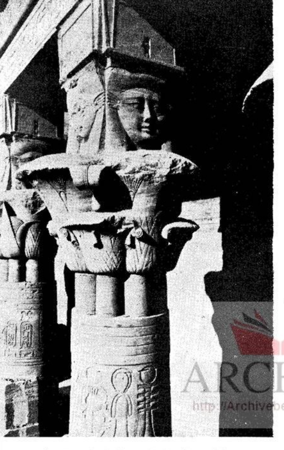
وترجع أقدم الآثار المعمارية فى « **فيلة** » الى عهد الملك « **طهراقة** » فى الاسرة الخامسة والعشرين حوالى عام ٧٠٠ ق ٠ م ويرجع اقدم معبد بها الى عهد الملك « **فيكتانيبو الأول** » الذى بنى معبدا « **لايـزيس** » و« **حتحور** » ، قام بترميمه فيما بعد الملك البطلمى « **بطليموس الثانى فيلا دلفوس** »

ويقع بين معبد ((**نيكتانيبو**)) ومعبد ((**ايزيس**)) رواقان من الأعمدة يتألف الرواق الغربى منهما من واحد وثلاثين عمودا تحليها تيجان على شكل الزهور واوراق النخيل ، اما الرواق الشرقى فيضم سبعة عشر عمودا لم يكمل الفنان سوى نقش ستة من تيجانها ، وتزين الجدران الخلفية لهذين الرواقين نقوش تمثل الأباطرة الرومان ــ مثل « **كلوديوس** » و « **تيبريوس** » حيث تراهم يتعبدون الآلهة المصرية فى خشوع ، ويقدمون لها القرابين فى تضرع وخضوع ٠

وفى الجنوب من الرواق الشرقى يوجد معبد الـه الشمس « **أرسينوفيس** » الذى بنى فى عهد البطالمة ،كما يؤدى أحد الأبواب فى الجدار الخلفى لهذا الرواق الى معبد « **ايمحوتب** » المهندس الذى صمم بناء الهرم المدرج للملك ((**زوسر**)) فى ((**سقارة**)) فى عهدالاسرةالثالثةفعبد وأله لعبقريتهفى الفن ونبوغه فى الهندسة ، ومن ثم اقام البطالمة له هذا المعبد فى « **فيلة** » وبين هذا المعبد وصرح المعبد الكبير « **لايزيس** » تقوم البوابة الخامسة التى بناها « **بطليموس الثانى** » ومثل نفسه عليها وهو يرقص أمام « **خنوم** » اله الشلال الذى شكل الانسان فوق عجلة الفخار جسدا وروحا ، وأمام « **حتحور** » البقرة الحلوب التى أنقذت البشر من هلاك محققحين غضب الاله « **رع** » عليهم فى بدء الخليقة ، وأمام « **أوزيريس** » رب الأرباب « **وايزيس** » الهة الحب والجمال ، والسحر والهوى ٠

أما معبد « **ايزيس** » أكبر معابد فيلة ، فقد بناه « **بطليموس الثانى فيلادلفوس** » وأكمله من جاء بعده ويعد الصرح الأول لمعبد « **ايزيس** » أعظم مبانى هذه المعابد وأكثرها شموخا ، وقد بنى بوابته الرئيسية الملك ((**نيكتانيبو**)) الذى يرى فوق العتب يرقص أمام الآلهة .

وبين الصرح الأول والصرح الثانى لمعبد« **ايزيس**» يمتد فناء يقوم فى الجانب الغربى منه مايعرف



نماذج من التيجان الحتحورية على رؤوس الاعمدة

« **ببيت الولادة** » حيث يتمثل ميلاد الطفل « **حورس** » وفى الجانب الشرقى تقوم بعض الأعمدة ، كما يوجد المذبح الذى شيده الملك « **طهراقه** » **فى عهد** الاسرة الخامسة والعشرين ٠

وتزين الصرحين نصوص ونقوش تمثل الملوك البطالمة على هيئةالملوك الفراعنة امام المعبودات يذبحون اعداء مصر القدامى او يقدمون البخور والعطور ٠

وبعد ان تمر من الصرح الثانى تصل الى فناء صغير تليه صالة غطت نقوشها القديمة رسوم من العهد المسيحى حين تحولت هذه المعابد الى كنيسة للعبادة ، شأنها فى هذا شأن كثير من معابد النوبة

بل معابد مصر القديمة كلهـا ، وبعد ان تمر ببعض الغرف الداخلية تصـل الى قدس الأقداس ، أقدس ما كان في المعبد وقد نصعد الى أعلى حيث توجد مقصورة « **أوزيريس** » الجنائزية بنقوشها الدينية .

وتقوم في « **فيلة** » ايضا البوابة العظيمة التي بناها الامبراطور « **هدريان** » فحملت اسمه ، والى الشمال من هذه البوابة يقع معبد الاله « **حورنديتس** » والى الشمال منه احدى كنائس العهد المسـيحى ، والى الجنوب معبد الامبراطور « **أوغسطس** »

والى الشرق من الصرح الثانى لمعبد « **ايزيس** » يقوم معبد حتحور من عهد البطالمة ، وفى الجنوب يوجد المعبد المعروف **بجوسق تراجان** ، ويمتاز برونقـه الجميل ، ومنظره البديع ، وقاعته المستطيلة ، وقد أحاط بها أربعة عشر عمودا ، ذات تيجان على شكل الأزهار وقد ارتكزت الأعتاب الضخمة فوقها ، تعلوها الكرانيش المعروفة فى العمارة المصرية القديمة .

والى جانب هذه الآثار يوجد مقياس النيل ، تغطى جدرانه نقوش باللغات الديموطيقية والهيراطيقيـة والقبطية .

وتعتبر معابد « **فيلة** » بآثارها التى تمتد من عهد الفراعنة الى عهود الاغريق والرومان ، سجلا غنيـا بالنصوص القديمة ، ومثلا رائعا للعمـارة المصرية القديمة فى صورتها الفرعونية ، وقد مستها مسحة من الطابع الاغريقى زادتها جمالا .

ولكن معابد فيلة التى صـارعت الزمن أكثر من سبعة وعشرين قرنا من الزمان قـد تعرضت منـذ مطلع القرن العشرين لكثير من الأحداث

فعندما بدأ التفكير فى بناء **خـزان اسوان** عام ١٨٩٠ تعرضت معابد فيلة لخطر الغرق فأسرعـت مصلحة الآثار حينئذ لترميم هذه المعابد وتقـوية أساسها فى عام ١٩٠٢ حفظا عليها من تأثير ميـاه النيل ، وبفضل هذه الترميمات عاشـت هـذه المعابد حتى اليوم

ولما زادت حاجة البلاد الى الاراضى الزراعية ، فكر فى تعلية خزان اسوان مرتان فتمت التعلية الأولى بين ١٩٠٧ ــ ١٩١٢ والثانية بين ١٩٢٨ ــ ١٩٣٤ ، وكان من نتيجة ذلك أن أصبحت معابد فيلة تغطيها المياه عشرة أشهر فى السنة ، وتنحسر عنها شهرين فقط خلال يولية واغسطس من كل عام عندما يفيض النيل فتفتح عيون خزان اسوان ، ويهبط منسوب المياه جنوب الخزان من ١٢١ م الى ٩٨ مترا وبهـذا تتاح الفرصة لتنظيف المعابد من الطمى الذى يتراكم فيها وفى الوقت نفسه تتاح الفرصة للزائرين لمشاهدة هذه المعابد ، والجزيرة باعشابها الخضراء ويتـاح للعلماء مواصلة أبحاثهم ودراساتهم للنصـوص والنقوش التى تملأ صروحها وجدرانها .

ولكن معابد فيلة ، تواجه اليوم مصيرا آخر فبعد بناء السد العالى ، سوف تتعرض مناطق الآثار فى النوبة للغرق ، حتى منسوب ١٨٣ مترا ، ولكن معابد فيلة تقع شمال السد العالى ، أو بمعنى آخـر بين السد العالى وخزان اسوان ــ ومع ذلك فسوف تتعرض هذه المعابد للغرق جزئيا طول العام ــ ومع ان منسوب المياه فى هذا الجزء سوف يقل عن منسوب هـذه المياه فى معظم أشهر السنة فى الوقت الحاضر ، عند غلق عيون خزان اسوان ، الا ان الميـاه سوف تغطى نصف مبانى معابد فيلة طول العام ، مع تغيير فى منسوب المياه يوميا بمقدار ستة أمتار ــ وبمعنى آخر فان منسوب المياه فى هذا الجزء من النيل سوف يتراوح بعد بناء السد العالى بين ١٠٧ أمتار و١١٣ مترا فى اليوم الواحد ، فى حين ان منسوب ارتفاع ارضية المعابد ١٠٤ أمتار

ويعتبر غرق معابد فيلة معظم أشهر السنة حاليا ومنسوب المياه على ١٢١ مترا أكثر سلامة لها ، من تعرضها للغرق جزئيا طول العام مع اختـلاف فى المنسوب يوميا بمقدار ستة أمتار ، اذ معنى هـذا تعرض أحجار المعابد للتلف والتفتت والسـقوط ، فضلا عن ان ترك المعابد على هذه الحال طول العـام معناه حرمان الانسان من مشاهدتها او زيارتها طالما ان المياه لن تنحسر عنها فى أى وقت من أوقات السنة بل ستصبح هذه المعابد مغطاة بالمياه الى النصف تقريبا وسط بحيرة تختزن فيها المياه لأغـراض الرى .

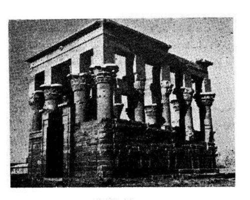
وكان من البـديهى لهذا أن يشـمل مشروع انقاذ آثار النوبة دراسة السبل والوسائل الكفيلة بصيانة هذه المعابد والمحافظة عليها ، فكانت معابد فيلة بين معابد النوبة التى قام مؤتمر الخبراء الذى عقد فى القاهرة فى اكتوبر ١٩٥٩ بدراسة وسائل انقاذها . واتخذ المؤتمر قرارا بالتوصية بتنفيـذ المشروع الذى وضع فكرته **المهندس عثمان رستم** ،

ونشره عام ١٩٥٥ بعنوان « **انقاذ فيلة** » ويقوم هذا المشروع على أساس انشاء سدود تربط بعض الجزر المجاورة لفيله بالشاطىء الأيمن « الشرقى » للنيل ٠

وقد تطوعت **الحكومة الهولندية** فاكملت هذه الدراسة فى عام ١٩٦٠ ، وعهدت بما لها من خبرة واسعة فى أعمال السدود الى المهندسين الاستشاريين « نيديكو » بالقيام بالدراسات الفنية لهذا المشروع فزار اثنان من رجالاتها مهندس وجيولوجى ، منطقة فيلة ، فى يوليه وأغسطس ١٩٦٠ وأجريا بعض الأبحاث الأولية ، وقامت أجهزة وزارة الثقافة والارشاد القومى وأجهزة السد العالى بامداد هذه البعثة بالبيانات والمعلومات الفنية عن الابحاث والدراسات التى أجريت من قبل ، مما مكنها فى وقت قصير من وضع مشروع أولى لبناء هذه السدود ، قامت الحكومة الهولندية مشكورة بطبعه تحت عنوان **تقرير عن حماية معابد فيلة** » وتقدمت به لوزارة الثقافة والارشاد القومى ولليونسكو فى نوفمبر ١٩٦٠ وقد شملت الدراسات الخاصة بمعابد فيلة الدراسات الطوبوغرافية والمناخية ، ودراسة مواد الانشاء وغير ذلك من المباحث الأولية لبناء هذه السدود ٠

أما الحل الثانى لحماية معابد فيلة ، فقد وضعه المهندس الايطالى « **بيرو جازولا** » صاحب فكرة رفع معبدى « **أبو سمبل** » ويقوم مشروعه على فك أحجار المعابد ، ثم اعادة بنائها وتشييدها بعد رفع مستوى الجزيرة من عشرة الى ثلاثة عشر مترا ٠ ويعنى هذا فك الكتل الضخمة لمعابد فيلة ، والقيام بعمليات ردم واسعة النطاق ، ثم انشاء أساسات خرسانية قوية تتحمل جدران المعابد وصروحها ، ولما كانت معابد فيلة لاتظهر الا فى أوقات معينة فى السنة ، أى خلال يولية وأغسطس كل عام ، وبعد بناء السد العالى ستصبح المياه فى هذه المنطقة بعد عام ١٩٦٦ مرتفعة بصفة دائمة فان الظروف فى هذه الحالة لن تسمح بالقيام بعمليات الفك والردم ، ولهذا غض النظر عن هذا الحل ٠

أما الحل الثالث فيقوم على انشاء جدار مرتفع أو سد صخرى حول حافة جزيرة فيلة ، ولكن بناء مثل هذا السد سوف يحجب المعابد عن نظر الزائر ، مما يؤثر على جمال هذه المعابد ، فضلا عن أنه من الناحية الفنية تواجه هذا المشروع بعض الصعوبات الناشئة



جوسق تراجان

عن اعتراض أساسات المعابد لبناء هذا السد ، ومن ثم سوف يتعذر بناء قاعدة السد فوق الصخر الصلب ولهذا غض النظر عن هذا الحل أيضا ٠

وقد كانت هناك فكرة رابعة تقوم على أساس تجفيف المنطقة المحيطة بفيلة ، ببناء سد منخفض بين الطرف الشمالى لجزيرة « **بجة** » المجاورة لفيلة وبين الشاطىء ، يمكن تعليته كل بضع سنوات ، فينشأ عن هذا شريط من الارض الجافة حول فيلة غير ان منسوب هذه الارض سوف يزداد بمضى الزمن حتى يصل الى منسوب ١١٣ مترا ، وهواقصى ارتفاع لمياه النيل فى هذه المنطقة فى المستقبل ـ ولما كانت أرضية معابد فيلة تقع على منسوب ١٠٤ مترا فسوف تتعرض المعابد تبعا لذلك للردم نتيجة لهذا التجفيف ، وقد يكون هذا أكثر خطرا على هذه المعابد من غمرها جزئيا بمياه النيل بعد انشاء السدالعالى.

لكل هذه العوامل استقرت الدراسات على اختيار المشروع الاول ـ باعتباره افضل المشروعات من الناحيتين الفنية والجمالية .. وسوف يترتب على بناء هذه السدود وعددها ثلاثة انشاء بحيرة صناعية حول جزيرة فيلة ، لن يتجاوز منسوب المياه بها مائة متر ، ولما كان منسوب المعابد فى فيلة هو ١٠٢م ، فقد رؤى أن تكون البحيرة على منسوب مائة متر حتى لا تؤثر عوامل الخاصة الشعرية على أحجار المعابد ويتمشى هذا المنسوب أيضا مع الحالة التى كانت عليها المعابد فى العصور القديمة حيث كانت المياه تصل الى هذا المنسوب تقريبا وقت الفيضان ٠

وسوف يصل ارتفاع السدود الى منسوب ١١٦ مترا ، وسيتم بناؤها تحت الماء وبهذا يختلف بناؤها

عن بناء معظم السدود التى تبنى عادة فى منطقة جافة وسوف يستفاد من وجود مواد البناء ، مثل الرمل والحجر الرملى والجرانيت والطمى والتراب ، وتتوفر هذه المواد بكثرة فى أسوان .

وسوف يستدعى الامر انشاء طلمبات لضخ مياه الرشح ، وتجديد مياه البحيرة التى قد تجدد بمياه النيل ايضا بواسطة فتحات فى السدود .

ويتكلف مشروع حماية معابد فيلة ستة ملايين دولار امريكى ، ولاشك ان توفر المبالغ اللازمة لتنفيذ مشروع فيلة يحقق جزءا هاما من مشروع حماية آثار النوبة ، تلك الآثار التى تعتز بها الانسانية كلها .

واذا ما تحقق هذا المشروع فسوف تعود معابد فيلة ـ ((**لؤلؤة مصر**)) واهم معابد النوبة بعد « ابو سمبل » الى ما كانت عليه قبل عام ١٩٠٢ ، اى أن هذه المعابد لن تغمر بالمياه فيما بعد ، وبهذا سوف تطل علينا معابد ((**ايزيس**)) و ((**حتحور**)) من جديد فى المستقبل القريب شامخة بجمالها الرائع ، منعكسة على صفحة الماء الصافى ، تحيط بها الاعشاب الخضراء التى تنبت فوق ارض الجزيرة الساكنة ، ومن ورائها تمتد ارض الشلال التى ستحيلها مياه السد العالى الى جنة يانعة ، تحتضنها صخور الجرانيت الداكنة ورمال الصحراء الصفراء ، والمياه التى تنساب من حول السدود الشماء التى صنعتها يد الانسان لأجيال ستأتى من بعدنا ، فتشهد التراث الذى خلفته أجيال سبقتها ـ وحق عليها أن تحفظ هذا التراث ، وتصونه وتحميه ، ليظل سحره وجماله ، وقصصه وأساطيره يتغنى بها الأدباء والشعراء ، ويعزف الحانها أهل الموسيقى ٠٠ فيظل صداها يتردد فى الآذان ونغمها ينساب الى القلوب ...

* * *

السد العالى على النيل ٠٠

وآثار النوبة تقوم على صفحة البحيرة الواسعة الممتدة الى ما وراء الأفق ٠٠

وصدى ترانيم الكهان يأتى من بعيد ٠٠

وتراتيل العابدين تتناهى عبر الفضاء اللانهائى ٠٠

وآلام أوزيريس تجلجل فى الفضاء ٠٠

وبكاء ايزيس يتعالى فى السماء

وهمسات المحبين تختلط بأهازيج الطيور ٠٠

واروقة المعابد تتلألأ على صفحة الماء ٠٠

خالدة خلود الزمن ٠٠

حكاية المدينة الفضية

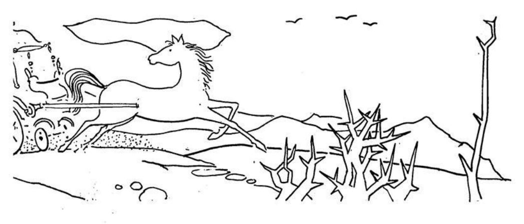
للشاعر: أمل دنقل

«١»

حيث لا أحمل الا قلما بين ضلوعى .
حيث لا أحمل الا قلمى
فى يدى خمس مرايا ٠٠ ينعكس ،
فوقها الضوء الذى يسرى اليها من دمى
طارقا باب المدينة
« افتحوا الباب » .. فما رد الحرس
« افتحوا الباب ٠٠ أنا أطلب ظلا »
قيل : كلا ٠٠
أمطرى يا قبضة الزبد التى تدعى سحب
أمطرى رغوتك الجوفاء فى كوب اللهب
هذه الأسوار ما رقت لدقاتى الحزينة
وشعاع القبة الفضية الملساء يغلى
فى مراياى الثمينة
آه لو إملك سيفا للصراع
آه لو أملك خمسين ذراع
لتسلمت ــ بايمانى الهرقلى ــ مفاتيح المدينة
آه .. لكنى بلا حتى .. مؤونة

*

أيها العشب الذى ينضح حمى
اننى أنشد فى جنبيك حلما
... واستكانت شفة الوهج على وجهى طويلا
ربما يفتح هذا الباب يوما
أيها العشب الذى ينضح حمى
شمسنا مطفأة العينين دوما



يا طريق التل .. حيث القبة الملساء تبدو
صنما ضخما ٠٠ تحدى المستحيلا

يا طريق التل : ما زالت على جنبيك ...
... آلاف النفايات لسكان القباب المصمتة
من قمامات البقايا الميتة ٠٠٠
وزجاجات خمور فارغة ٠٠
وكلاب والفة
ورماد ٠٠ وورق
آه ٠٠ يا ذكرى الحنين المحترق
آه ٠٠ كم كنا كما كنت نرش النور والسوق النبيلا
وتهدجنا غناء
وتهدجنا بكاء
وتهدجنا فضولا
ثم لم نلق من الحب عدا بابا بخيلا

«٢»

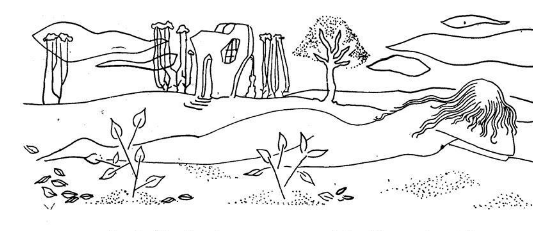
قرقعت فى الصمت حولى عجلات المركبة
ـ « اوقف الخيل » ٠٠ أطلت
ـ « من ترى أنت » فأومأت مجيبا
قالت : اصعد ٠٠
آه يا ذات العيون الطيبة
كل شىء يتنهد
كل شىء فى دمى لا يتحدد
انا لا املك حتى كلمات الشكر
حتى كلمات الشكر .. ولت
« أغريب ؟ » ٠٠ قلت : ما عدت غريبا

بيتنا كان على ربوة نجمة
كم قرانا فيه عن سحر لياليك كثيرا
عن جبين يهب العمر تناهيد ورحمة ٠٠٠
ورسمنا الوجه من فوق جدار المنزل
وعلى صدر الربيع المقبل
وتعشقناك حزنا أرجوانيا اميرا
وتعشقناك ٠ ٠شعرا كستنائيا غزيرا
وتعشقناك ثوبا .. جدلته الحور من زهو المطر
وعشقنا فيك .. حتى خفك المجلوب
من وادى القمر
قالت : اهدأ .. سوف تحكى لى هناك
واشارت نحو قصر القبة الملساء
ثم استطرت :
« انه ملك أبى »

*

عندما كان سليمان وليا
لم يكن يملك هذا القصر ذا المليون باب
قيل مكتوب على جدرانه الماسية الزرقاء
احلام شباب
قيل فى الساحة نافورة خلد
وعلى الباب نقوش أثرية
آه ٠٠ ياحراسه ٠٠ هذا انا
ارفعوا الايدى ٠٠ وادوا لى التحية
ارفعوا المزلاج ٠٠ فالركب يسير
« يد مولاتى » ٠٠ ومدت يدها « بدر البدور »





نصعد السلم ، يا معراج ما كنت نبيا
أنا فى البللور حولى فى السنا الف أنا
فامض يا معراجنا نحو الجناح
واعزفى يا جوقة الميلاد .. لحن الافتتاح

*

سكرت أكؤسنا من خمر بابل
الف خيط فى دمانا يستبد
آه يا سيدتى أنت ملك
أنا لا أحمل الا قلما بين ضلوعى
فخذيه ٠٠ انه أثمن ما عندى ٠٠ خذيه
ومشت راحتها فوق جبينى
هتفت بى : « شهريار »

« شهرزادى : اسكبى حمى الرحيق المتواصل
ثم قصى من حكاياك الجديدة
من زمان لم أعد أسمع أشياء جديدة
اسردى ٠٠٠ »
« لبيك يا مولاى ٠٠ قالوا ٠٠٠ »
ثم لم نملك قوانا
وعلى الجدران لوحات فريدة
لرغيف٠٠ وزجاجات من الخمر٠٠ وراع٠٠ وقطيع
آه ما أقسى الجدار
حينما ينهض فى وجه الشروق
ربما ننفق كل العمر
كى ننقب ثغرة

ليمر النور للاجيال مرة
ربما لو لم يكن هذا الجدار
ما عرفنا قيمة الضوء الطليق

«٣»

شفة ثلجية فى جبهتى تسرى ملحة
« قد أتى الصبح ٠٠ فقم »
شدنى السياف من أشهى حلم
حاملا أمر الاميرة
« أنا يا مسرور ٠٠ معشوق الاميرة
ليلة واحدة تقضى بدم
يا ترى ٠٠ من كان فينا شهريار
أنا يا مسرور ٠٠ » ــ مسرور على بابى رخام ــ
« أنا يا مسرور لم أسعد من الدنيا بفرحة
أنا لم أبلغ سوى عشرين عام
خذ ثيابى .. خذ مراياى المنيرة .. »
« حسنا : فاهرب من الباب الذى فى آخر الممشى
ولا ترجع هنا

*

يا طريق التل حيث القبة الملساء خلفى
حيث مازالت على جنبيك آلاف النفايات لسكان المدينة
الكلاب الوالفة
وزجاجات الخمور الفارغة
٠٠ وانا ٠٠ أحمل ٠٠ أقدامى ٠٠ الحزينة ٠



بيكاسو وفنه الغامض

بقلم : كمال الجويلى

لم تحتدم فى التاريخ كله معارك نقدية لاحصر لها حول فنان تشكيلى واحد كما احتدمت المعارك حول « بابلو بيكاسو » وأعماله ..

ولم يحرز رسام فى تاريخ العالم من الشهرة قدر ما انفرد به هذا الرسام .. رفعه البعض الى قمم شاهقة لم يرتفع الى مثلها فنان.. وهبط به البعض الآخر الى أدنى المستويات .. وصفوه بانه عبقرى العصر الحديث وانه رائد تحطيم التقاليد القديمة .. ووصفه آخرون بأنه مهرج وعدو الانسانية ، وان سلاحه الدعاية واتقان الاستعراض لاثارة الضجيج من حوله ..

وسط هذه الدوامة من التنـاقض .. يترك « بيكاسو » بين الحين والآخر فرشـاته والوانه ولوحاته ، ويمسك بالقلم ليكتب للناس موضحا دوره فى الحياة ، ودور الفنان فى العصر الحديث .. فيقول :

« انهم يحاولون تفسير لوحات الفن الحديث من خـلال مقاييس تقليدية بالية .. انهم يحاولون شرح العمل الفنى بنفس المنطق والقانون الذى يشرحون به قواعد اللغة .. وقواعد القراءة والكتابة ..

ان الاعباء الملقاة على عاتق الفنان لا حصر لها ، ومن بينهـا خلق الحماسة فى وقت ضعفت فيه المعنويات ...


وجه من مجموعة « المينين »

ويستطرد بيكاسو فى تحديد دور الفنان فى المجتمع فيقول :

« ماذا يظنون الفنان .. ماذا يطلبون منه ..؟ هل يريدونه اذا كان مصورا ان يتحول الى عينين فقط ؟ وان يتحول الى اذنين فقط اذا كان موسيقيا ..؟ الفنان أكبر من هذا بكثير .. الفنان كيان سياسى متيقظ لكل ما يدور فى العالم من حـــوله ، ولا يستطيع الا أن يتأثر به بل ويتشكل به .. لا .. لـــم يخلق الفن ابدا لتزيين الحوائط .. انما هو أداة حرب للهجوم على العدو وللدفاع عن الانسانية .. وفى أعماق الفنان يلتقى الواقع بالخيال .. »

ويعرض « بيكاسو » بعد ذلك هذه الحقيقـــة البسيطة التى لا يراها كثيرون :

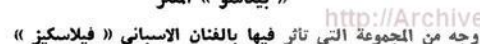
« الفنان الذى يحاول ان ينقل شجرة بشكلها الحرفى بعيدا عن كل خبراته الذاتية ، انما يعمى نفسه عن جوهر الشجرة ..»

ويخاطب دعاة المذهب التجريدى قائلا :

« فى الحقيقة لا يمكن ان يوجد فن مجرد ، فانت تبدأ دائما بموضوع ، وتستطيع بعد ذلك ان تبعد كل اثار الشكل الحرفى ، وفى هذه الحالة لن يكون ثمت خطر لان فكرة الموضـــوع ستترك حتما أثرا لا يمحى .. فالافكار والاحاسيس ستنعكس على العمل الفنى ، سواء بوعى من الفنان أم بغير وعى .. فالفنان اداة فى يد الطبيعة تفرض عليه شخصيتها ومفهرها . »

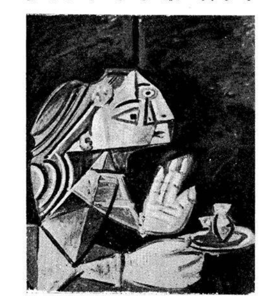
ويعبر عن الحيوية والحياة التى تنتقل الى العمل الفنى العميق الصادق من خلال ذاتية الفنان .. يعبر عن ذلك بهذه الصورة الأدبية الرائعة :





« بيكاسو » المفكر

لوحة من مجموعة «المينين» التى استوحاها من أعمال «فيلاسكيز»



وجه من المجموعة التى تأثر فيها بالفنان الاسبانى « فيلاسكيز »



ـ « اذا ادنيت المرآة من لوحة فنية صادقة فان سطح المرآة سيغطى بالبخار .. تماما كما يحدث عندما يقترب تنفس الانسان من المرآة .. »

ويواصل « بيكاسو » التعبير عن المفهوم الحديث للصورة :

« حين اهتم بعمل صورة تمثل شخصين ، فانني استحضرُ فى مخيلتي ـ من خلال عملية اختيار ـ صورة شخصين كان لهما وجود فى تجربتى يوما ما وخرجت من رؤيتى لهما بانفعال اولى ، ثم اختفيا بعد ذلك فى مؤخرة ذاكرتى .. أو بتعبير اخر انضم أثرهما فى نفسى الى الوجدان الذى يحمل فى أعماقى كل أنواع المشاكل المحيطة بى ، وأصبحا معانى وصيغا والوانا تحمل فى الوقت نفسه فكرة شخصين وتحتفظ بنبضات حياتهما ..

ويخاطب الفنان الحديث :

« يجب ان تعرف الوقت المناسب الذى ينبغى أن تكف فيه عن العمل فى اللوحة .. فاذا بدات بتصوير وجه ، وذهبت الى حد بعيد فى بحثك عن القانون التقليدى للصورة فى التكوين والكتلة والتوازن ، فانك ستصل أخيرا الى « البيضـة » وهى الشكل الاساسى الساذج للوجه .. فى هذه الحالة ستجد انك لم تضف شيئا ولم تفعل شيئا ذا قيمة .. اجل .. يجب أن تكف عن البحث فى الوقت المناسب . »

ويطالب الفنان بأن يلتقى بنفسه بين وقت وآخر :

« لقد صنعت لنفسى نوعا من العزلة والانفراد دون ان يشعر أحد بذلك .. »

انه يطالب الفنان بذلك ، أن يعيش بكل طاقاته فى مجتمعه وأحداث العالم الذى تدور من حـوله .. والا ينفصل فى نفسى عن ذاته وقدرته علـى التأمل والملاحظة والتحليل والاستيعاب .. وبمعنى آخر ، أن يكون ذاتيا وموضوعيا فى وقت واحد .. فهذه صفة انسان العصر الحديث ..

ويحذر الفنان من أن يكرر نفسه .

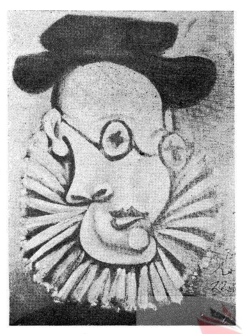
« عليك ان تختار الاحسن دائما فى كل ما تلقاه من حولك ، ولكن عليك ان تحذر التوقف والتجمد حول ما تراه جيـدا فى عملك . »

لقد بذل « بيكاسو » جهدا رائعا فى تحطيـم التقاليد القديمة وتغيير المقاييس الجمالية :

« المناظر الطبيعية التى ارسمها لا تكاد تختلف صورى العارية وصور الوجوه ولكن الناس يقفون عند الانف المعوج ولا يقفون عند الكوبرى المعوج فى صورى .. اننى ارسم الانف المعوج لارغم المشاهد على رؤيته .. علينا ان نوقف الناس عن رؤية اللـون الجميل والتأثير الجمالى وحدهما » .

وهنا يتضـح أن أعمـال « بيكاسو » لا تكتسب قيمتها من مجرد أنها أعمال فنية فقط ، بل لأنها أكثر من هذا أبحاث ارتيادية لارسـاء قواعـد فن العصر الحديث من خلال المضمون الانسانى الشامل ..

ومن هنا أيضا نستطيع أن نعود لنقطع معه كل مراحل حياته الممتدة الحافلة لنلقى المزيد من الضوء على شخصيته ودوره وأعماله ، ولنعرف كيف أصبح



الانف الملتوى

ذلك الانسان الاسطورى بما يقال عنه فى كثير مـن الأحيان ، ولنرى كيف أصبح ذلك الانسان الواضح الغامض فى وقت واحد .

لنرى كيف أصبـح فنان السـلام العالمى الذى احتضنت كل الشعوب رمز السلام الذى قدمه اليها فى شكل **حمامة السلام** .. بأسلوب واضح عميق الدلالة والتعبير ، ولنرى أيضا كيف يقدم فى معارضه أعمالا يصفها بعض النقاد بأنها اغراق فى الغموض ..

لقد اجتاز « بيكاسو » منذ أيام قليلـة عتبات أعوام ثمانين ، وقبل أن يصل الى هذه السن كان قد حقق شهرة عالمية ، بل أصبح أشهر رسام فى العالم .. فكيف كانت بدايته ؟

لقد ولد « بيكاسو » فى ٥ أكتوبر عام ١٨٨١ فى « **ملاجا** » على شاطىء « **اسبانيا** » الجنوبى المطل على حوض البحر الأبيض ، وكان أبوه مدرسا للرسم ، ولاحظ الأب ان الطفل الصغير « **بابلو بيكاسو** » يهتم بالمرسم أكثر مما يهتم بالمدرسة .

وهكذا **قدر** لبيكاسو أن يبدأ محاولاته الجـادة فى الرسم وهو فى الثانية عشرة ..

في عام ١٨٩٥ عين الأب أستاذا بأكاديمية الفنون الجميلة « **ببرشلونة** » ، وفي الوقت نفسه اجتاز الابن امتحان القبول في الأكاديمية بتفوق لفت أنظار الأساتذة رغم سنه المبكرة .. وحدث الشيء نفسه بعد ذلك بعام حين تقدم للالتحاق « **بأكاديمية مدريد** » ..

وفي عام ١٩٠٠ حين بلغ « **بيكاسو** » التاسعة عشرة .. كان قد فاز بعدة جوائز في معارض « **برشلونة** » و « **مدريد** » ، ثم اجتذبته « **باريس** » ، فسافر اليها ، ولكنه عاد سريعا الى « **مدريد** » ، وفي ذلك الوقت رسم لوحته المعروفة « **طاحونة الجاليت** » ..

وفي ذلك الوقت أيضا اشترك في اصدار مجلة فنية شهرية اسمها « **فن الشباب** » واذا نظرنا الى أسلوبه في ذلك الوقت وجدناه لايخرج عن ((**الطابع التأثيري** » .

في نهاية عام ١٩٠١ انتحر أعز أصدقائه « **كازازا** » فتحولت لوحاته الى الحزن وبدأت تعبر عن الانطواء، ورسم « **مأتم وجنازة** » وصور المرضى والثكالى ، واستمرت هذه الفترة حتى عام ١٩٠٣ ، وأسماها النقاد « **الفترة الزرقاء** » .



رأس امرأة

في ربيع ١٩٠٤ .. عاد بيكاسو فاستقر بصورة دائمة في « **باريس** » ، وعاش في حي « **مونمارتر** » مع عدد من الفنانين في بيت أطلقوا عليه اسم « **المغسل العائم** » ..



البيانو .... من أحدث أعمال بيكاسو



صورة جاكلين

وفي عام ١٩٠٥ ، بدأ فنه يأخذ طابعا ولونا جديدين ، رسم لوحات كثيرة عن فرق الألعاب البهلوانية ، وشخصيات السيرك ، ووقف كثيرا عند المهرج ..

في هذه المرحلة بدأت لوحاته تمثل الجماعات ، وابتعدت عن الانطواء وتصوير الأفراد .. وفي نهاية هذا العام اتجه الى الموضوعية من خلال الأسلوب الكلاسيكي .. واكتسبت لوحاته لونا ورديا شاع فيها حتى سميت « **بالفترة الوردية** » ، وهنا بدأت شهرته ..

وفي عام ١٩٠٦ .. أمضى بيكاسو فصل الصيف مع صديقته « **جرترود** » في جبال « **اسبانيا** » ، ورسم لها وجها أشبه بالقناع أتمه على فترتين .

كان هذا الوجه مقدمة لتغيير جديد حاسم في أسلوبه ، فقد تطور وأصبح أكثر التصاقا بالحياة والناس .

فقد كان قبلها يعيش في فراغ عاطفي وبؤس حاد ثم بدأت تتكشف له حياة الناس من حوله وتصبح أكثر وضوحا ، وأصبح هو من خلال علاقاته بالمثقفين أكثر تفهما لحقائق الحياة والفن .

ومنذ ذلك الوقت بدأت خبراته تعمق بسرعة مذهلة ، وبدأت أعماله تصدر عن فهم عميق للحياة من حوله ، وأصبحت معارضه تلقى اهتماما عالميا ، وتثير جدلا لا حدود له ..

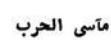
ومرة أخرى نحاول أن نلقى نظرة شاملة على أعماله واتجاهاته ..

انه يدرك جيدا شكل المجتمع الذى يعيش فيه ، ويدرك أيضا الظروف العالمية المحيطة به .. يدرك أن معارضه ، ككل المعارض بشكلها الراهن تتجه الى جمهور خاص ، يتمثل في الطبقة البورجوازية والارستقراطية .. وان افراد هاتين الطبقتين هم الذين يدفعون ثمن لوحاته مهما ارتفع ذلك الثمن ، ولهذا فهو يلجأ اليهم ، وفي الوقت نفسه يسخر منهم، فهو يحطم أمام أعينهم كل التقاليد القديمة فى الفن، ويصدم مشاعرهم التقليدية ، وفى الوقت نفسه يجتذبهم ويربطهم بأعماله وأفكاره ومشاعره ..

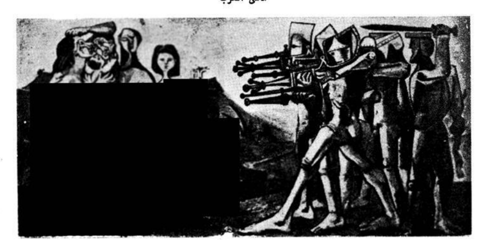
أما فى الميدان الجماهيرى العام فهو يصور موضوعات السلام بأسلوب مختلف تماما .. أسلوب جذاب ، ينتقل الى المطابع لينشر بين ملايين الناس ، كما حدث في « **حمامة السلام** » وفى اللوحات المعبرة عن مؤتمرات السلام .

انه فنان انسان .. بسيط وعميق .. وصادق مع ظروفه وملابسات مجتمعه ومتناقضاته ..

هل يمكن أن نطالبه بأن يكون أكثر من رائد لتحطيم الأشكال والتقاليد البالية القديمة ؟ .. هل يمكن أن نطالبه بأكثر من الوقوف فى صف الانسان ؟



مآسى الحرب







يشهد مسرح دار الأوبرا هذه الأيام تجربة فنية هامة تقدمها وزارة الثقافة والارشاد القومى (المسرح الغنائى بمؤسسة فنون المسرح والموسيقى وهى تقديم أول أوبريت عالمية بعد ترجمتها الى اللغة العربية ٠

وقد تطلبت هذه التجربة تضافر جهود عديدة ٠

وعلى الصفحات القادمة تقرأ تحقيقا ثقافيا شاملا عن هذه التجربة الفنية فيحدثنا « أحمد المصرى » عن فن الأوبرا والأوبريت، وعن تاريخ أوبريت « الأرملة الطروب » ومؤلف موسيقاها « فرانز ليهار » ويكتب المخرج النمسوى « تونى نيسنار » كلمة عن هذه الأوبريت التى أخرجها بعدة لغات قبل أن يخرجها باللغة العربية ٠ ثم يقدم « جلال فؤاد » حديثا مع المخرج وحديثا آخر مع المايستر النمسوى ادوار شتراوس ويختم تحقيقنا الثقافى بالنص الكامل للأوبريت ٠





فرانز ليهار والمسرح الغنائى

بقلم : احمد المصرى

فى الثلاثين من ديسمبر عام ١٩٠٥ قدم الموسيقار الهنغارى « فرانز ليهار » بمسرح « أندرفيين » بمدينة « فينا » مسرحية غنائية بعنوان « الأرملة الطروب » فحققت هذه الأوبريت لمؤلفها الشهرة والمجد ، ولا تزال تحتل مكان الصدارة فى عالم « الأوبريت » منذ ذلك التاريخ حتى الآن اذ تقدم فى جميع دول العالم بلغات عديدة واليوم وبعد ٥٦ عاما من تقديمها لأول مرة بفينا أمكن بعد جهد مضن اعداد ترجمة عربية لهذه المسرحية الغنائية الناجحة أعدها الاستاذ عبد الرحمن الخميسى اعدادا دقيقا بحيث تتمشى الألفاظ العربية مع ألحان الموسيقار فرانز ليهار وتقدمها فرقة المسرح الغنائى بالاشتراك مع كورال دار الاوبرا وأوركسترا القاهرة السيمفونى .

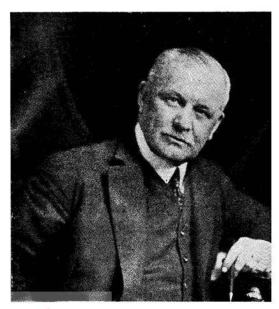
وحتى نستطيع أن ندرك أهمية هذا العمل الفنى الكبير الذى تشاهده القاهرة هذه الأيام سنستعرض بايجاز تطور فن الاوبريت وحياة **فرانز ليهار** وأثره فى المسرح الغنائى

الاوبرا الاوبريت

« **والأوبريت** » Operette لغة تصغير « **أوبرا** » واصطلاحا مسرحية غنائية مرحة تتخللها عناصر الرقص والاستعراضات ، وموسيقاها خفيفة الى حد ما اذا قورنت بموسيقى الاوبرا كما تختلف عن الاوبرا كذلك فى ان بعض اجزائها تقدم دون تلحين بل تعتمد على الحوار العادى وقد انتشر هذا اللون من المسرحيات الغنائية فى كل دول العالم الا أنه يمكن القول أن مدينتى « **باريس** » و « **فينا** » هما مهد هذا اللون الخفيف من المسرحيات الغنائية . وتتميز المسرحيات الغنائية التى قدمت فى المدينتين المذكورتين بطابعها الخاص الذى يختلف فى الاسلوب وان كان اساسه يكتب دائما داخل هذا الاطار المرح .

الاوبيريت الباريسية

كان الموسيقار « **هرفى** » Flarimond Hervé (١٨٢٥ ـ ١٨٩٢) أول من اشتهر فى العاصمة الفرنسية لتقديمه مسرحيات غنائية قصيرة من فصل واحد أطلق عليها اسم musiquettes وكان ذلك فى عام ١٨٤٨ . ولكن الرائد الأول لفن الأوبيريت الباريسى هو بلا شك الموسيقار « **جاك أوفينباخ** » Jacques Offenbach (١٨١٩ ـ ١٨٨٠) وهو ألمانى الأصل وان عاش معظم أيام حياته بمدينة باريس .



تتميز الأوبيريت البارسية كما كتبها أوفنباخ بالمرح والتوزيع الاوركستر الى البراق ، وكان لألحانه السهلة ورقصات «الجالوب» و «الكان كان» التى نثرها فى مؤلفاته الغنائية أثرها الكبير فى الطابع الذى اتسمت به الأوبيريت البارسية ولا تزال أعماله الكثيرة التى كتبها للمسرح الغنائى الفرنسى تقدم بنجاح كبير حتى يومنا هذا ومن أشهرها أوبريت « **هيلين الجميلة** » (١٨٩٥) La belle Hélène واقتفى أثر «اوفنباخ» عددكبيرمن الموسيقيين من أشهرهم الموسيقار « **الكسندر ليكوك** » Alexandre Lecocq (١٨٣٢ – ١٩١٨)

الاوبيريت فى مدينة فينا

فى عام ١٨٥٠ شهدت مدينة فينا احدى المسرحيات الغنائية الفرنسيةالخفيفة ولاقت هذه الأوبيريت البارسية نجاحا ساحقا فى العاصمة النمساوية وبدأ أهل الموسيقى فيها يقتفون أثر الأوبيريت البارسية ، وبدأت الأوبيريت تشق طريقها فى مدينة فينا ، وتميزت عن زميلتها الفرنسية باستخدام رقصة الفالس . التى كانت فى تلك الأيام الرقصة الأولى فى العاصمة النمساوية وأصبحت الأوبيريت الجديدة عبارة عن سلسلة من ألحان الفالس وتأثر فن الأوبيريت فى العاصمة النمساوية الى حد كبير بأسلوب الموسيقار « **جاك أوفنباخ** » ويظهر ذلك بوضوح فى الأوبيريت « **جالينا الجميلة** » للموسيقار « **فرانز فون سوبيه** » Franz Von Suppe (١٨١٩ – ١٨٩٥)

الا أنه يمكن القول أن الأسلوب النمساوى قد اتخذ شكله الأساسى فى أعمال الموسيقار « **جوهان شتراوس** » **الصغير** Johann Strauss (١٨٢٥ – ١٨٩٩) ومن أشهر أعماله أوبيريت « **الخفاش** » (١٨٧٤) وأوبريت « **البارون البوهيمى** » (١٨٨٥)

اسلوب فرانز ليهار

وفى عام ١٩٠٥ بدأ الموسيقار « **فرانز ليهار** » المرحلة الثانية فى تطور فن الأوبريت النمساوى وبصفةخاصةفى أوبريت « **الأرملة الطروب** » وتتميز هذه المرحلة بالاعتماد على الأغانى الفردية التى تكتب لأشهر المغنين والمغنيات وقال « ليهار » : « **ليس من الضرورى أن يكون موضوع الاوبريت مرحا** » فحطم بذلك الأساس الأول فى بناء المسرحيات الغنائية الخفيفة ودلل على صدق رأيه بالنجاح الكبير الذى تلاقيه أوبريت «**فردريكا**» (١٩٢٨) و «**أرض الابتسامات**» (١٩٢٩)

وكان **ليهار** يفضل دائما أن يكون الموضوع الذى يعرضه فى مسرحياته الغنائية مستمدا من صميم الحياة ، ولم يحاول أن يسلك السبيل الذى سلكه قبله مؤلفو الأوبريتات فى محاولتهم جذب الانتباه الى مؤلفاتهم بالأغانى المرحة والمشاهد الفكاهية المفتعلة لذلك كان «ليهار» يفضل أن يقدم الموضوعات المعاصرة التى تدور حوادثها فى مختلف دول العالم ، ولأن ليهار كان يحب أن يعرض العواطف الانسانية فى صورها المختلفة فقد اختار بلاد العالم المختلفة مسرحا تدور فيه قصص مسرحياته الغنائية فأوبريت « **حب بوهيمى** » (١٩١٠) على سبيل المثال تدور أحداثها فى « **هنغاريا** » واوبريت « **الأرملة الطروب** » ، « **الجبل الاسود** » وأوبريت « **فراسكويتا** » (١٩٢٢) تدور أحداثها فى «**أسبانيا**» وأوبريت « **باجانينى** » Paganini (١٩٢٥) فى ايطاليا ، وأوبريت « **فردريكا** » (١٩٢٨) فى «**ألمانيا**» وأوبريت « **أرض الابتسامات**» (١٩٢٩) فى الصين .

ويمتاز أسلوب « **فرانز ليهـــار** » بالأصـــالة وبالتوزيع الاوركسترالي البراق وفي البراعـــة في تصوير الشخصيات ولم تعد الأوبريت بالنســـبة لفرانز ليهار وسيلة للتسلية بل حاول أن يجعلهـا عملا فنيا كبيرا لا يقل اهمية عن الأوبرا بأى حال من الأحوال .

الارملة الطروب »

« **والأرملة الطروب** » أوبريت من ثلاثة فصـول أعد قصتها للمسرح الغنائي كل من « **فيكتور ليون** » Victor Léon و « **ليوشتين** » Leo Stein

وكان المفروض أن الذى سيلحن هذه الأوبرا هو الموسيقار« **ريتشاردهيوبرجر** » Richard Heuberger ولكنه بعد أن اتم تلحين معظم الأوبريت لاحـــظ المسئولون أن الالحان لا تعبر عن الجو « البلقانى » الذى تدور فيه حوادث القصة ، واقترح « **فيكتور ليون** » اسم الموسيقار « **فرانز ليهار** » لاعادة تلحين الاوبريت من جديد ، وكلف الموسيقار الـــكبير بتلحين أهم أعماله للمسرح الغنائي .

وبدأ « **ليهار** » في العمل وبدأت متاعبه ويصف « **ليهار** » المعاملة الســيئة التى لاقاها من « **فالنر** » و« **كراكتزاج** » المشرفان على المسرح فيقـــول : « **كان استقبال عملي غير مشجع على الاطلاق فعندما استمعا الى الجملة الموسيقية الأولى من ألحاني قفزا من مقعديهما في ذعر وصاحـــا معا هذه ليســت موسيقى وغطى كل منهما أذنيه بيديه .. لقد ذهلت ولم أستطع أن أعرف من منا كان على حق** » .

وطلب مديرا المسرح من « **ليهار** » التـــوقف عن تلحين الاوبريت ، ولكن « **فيكتور ليـــون** » أسرع وكلف محاميه بالاتصال بادارة المسرح والتهـــديد برفع قضية اذا لم ينفذ العقد المبرم بين موكلـــه وبينهم ، واظهر المغنون والمغنيات وافراد الأوركسترا شعورا طيبا نحو « **ليهار** » وعرضوا جميعا أن تكون التجارب في غير أوقات عملهم بالمسرح ولـــكن كل ذلك لم يمنع كلامـــن « **فالنر** » و « **كراكتزاج** » من اثارة العراقيل ووضع الصعوبات في سبيل تقديم الاوبريت ولم يتمكن « **ليهار** » من اجراء تجـــاربه بالأوركسترا الا مرة واحدة قبل حفل الافتتاح وكانت هذه التجربة غير مشجعة على الاطلاق .

وفي الثلاثين من ديسمبر ١٩٠٥ قدمت أوبريت الأرملة الطروب لاول مرة وكان نجاحهـــا ســـاحقا وقدمت بعد ذلك بمدينة لندن عام ١٩٠٧ واستمر تقديمها ٧٧٨ عرضا متتالية كما قدمت في مدينـــة نيويورك في نفس العام ٢٤٢ مرة وترجمت الى لغات عديدة ومما هو جدير بالذكر أنها قدمت في مدينـــة « بونيس أيرس » بخمس لغات في خمسة مسارح مختلفة في وقت واحد .

أما في بلاد **البلقان** فقد هاجم بعض الكراويتون الفنانين المشتركين في أداء هذه المسرحية الغنائيـــة واعتدوا عليهم بدعوى أن أوبريت « **الارملة الطروب** » بها تعريض بهم وبسفاراتهم بالخارج .

ومن سوء حظ « **فرانز ليهار** » أن ولي عهـــد الجبل الاسود كان اسمه « **دانيلو** » Danilo وهو نفس اسم بطل الاوبريت ، وقد ثار الأمير لهذا التشابه في الاسم ، وزادت ثورته عندما قـــدمت الأوبريت في فيلم سينمائى ، اذ ظهر سميه في الفيلم وهو ثمل في ثوب كولونيل بجيش الجبل الاسود

قدمت أوبريت « **الارملة الطروب** » كفيلم سينمائى في أكثر من مرة ويعتبر الفيلم الذى قدم عام ١٩٣٤ من أحسن الافلام التى عرضت موضـــوع الارملة الطروب وقد قام ببطـولته « **موريس شفـــاليه** » Maurice Chevalier و « **جانيـــت ماكـــدونالد** » Jeannette Mac Donald

كما عرض فيلم آخر لهذه الأوبريت عام ١٩٥٢ قام ببطولته « **لانا تيرنر** » Lana Turner « **وفرناندو لاماس** » Fernando Lamas

أسماء أبطال الارملة الطروب

وقصة الارملة الطروب قصة مرحة خفيفة ونظـرا لتقديمها بلغات عديدة فقد أجريت بعض التعديلات في أسماء أبطال الاوبريت ، فالبطلة في النص الألماني تدعى « **هانا** » (الارملة) فأصبحـــت في النص الانجليزى « **سونيا** » و « **الكونت دانيلو** » ظل كما هو ، والبـــارون « **زيتـــا** » أصبـــح في الترجمـــة الانجليزية البارون « **بوبوف** » وهكذا

قصة الارملة الطروب

تصل « **هانا** » Hanna وهي أرملة ثرية من احدى دول البلقان الى مدينة **باريس** بعد وفاة زوجها المالي الكبير الذى ترك لها ثروة كبيرة قدرها ٢٠ مليون فرنك

ويتلقى « **البارون زيتا** » Zeta سفير بلادها في باريس رسالة عاجلة ليعمل كل جهده على أن تتزوج الارملة الحسناء من أحد مواطنيها حتى لاتخرج ثروتها من البلاد وتتأثر الخزينة بفقد هذا المبلغ الضخم .

ويقع اختيارالسفيرعلى « **الكونت دانيلو** » الملحق بالسفارة ليكون الزوج المنتظر ويلتقى دانيلو بهانا ويتمتعان بمباهج العاصمة الفرنسية ، ويقع « دانيلو » في غرام الارملة الطروب وعندما يطارحها الغرام تخبره بأنها تعتقد انه يحبها طمعا فىأموالها فيغضب « دانيلو » لما لحقه من اهانة ويكف عن متابعة الأرملة اللعوب التى تعجب بمسلكه وتخبره بأنها ستحرم من ثروتها اذا تزوجت مرة ثانيةوهنا يتقدم « دانيلو » بعد ان شعر بأنه لن يتهم بانه يجرى وراء المال ويطلب من الأرملة ان تتزوجه

وتقبل «هانا» وتخبره بأنها ستحرم من ثروتها بعد زواجها لانها ستكون من نصيب زوجها الجديد !

ويزيد من مرح الأوبريت قصة غرام ثانية تدور وقائعها بين حرم السفير ورجل فرنسى .

من أشهر ألحان هذه الاوبريت لحن « **حانة ماكسيم** » ويغنيه دانيلو فى الفصل الأول :

ولحن « **فيليا يا فيليا** » وتغنيه هانا فى الفصل الثانى

أما أشهر ألحان الاوبريت فهو بلاشك لحن الفالس

وبعد ان استعرضنا تطور فن الأوبريت والأثر الذى تركه الموسيقار « ليهار » فيه أعتقد أنه من الخير أن نقدم موجزا قصيرا لحياة هذا الموسيقار .

فرانز ليهار

ولد الموسيقار « **فرانز ليهار** » بمدينة **كوماروم** Komarrom بالمجر فى ٣٠ ابريل عام ١٨٧٠ وهو ينحدر من أسرة موسيقية ، فقد كان والده قائدا لفرقة الموسيقى العسكرية بمدينة كوماروم كما كان معلما ماهرا أشرف على تلقين نجله الدراسات الموسيقية وسرعان ما ظهرت مواهبه ، وتجلت قدرته على الخلق والابتكار فكتب اول مؤلفاته الموسيقية وهى اغنية صغيرة اهداها الى والدته وكان فى ذلك الوقت فى السادسة من عمره . والتحق بالمعهد الموسيقى بمدينة **براج** فى عام ١٨٨٢ حيث تتلمذ على استاذين من أشهر أساتذة المعهد وهما«**بينيفتز**» Bennewitz و«**فورستر**» Forster وأظهر الفنان الصغير اهتماما كبيرا بفنه وأكب على تحصيل دروسه وفى عام ١٨٨٧ عرض بعض مؤلفاته على الموسيقار « **أنطونين دفور جاك** » الذى نصحه بان ينقطع لدراسة التأليف الموسيقى .وبعد تخرجه من المعهد عام ١٨٨٨ التحق الفنان الشاب بأوركسترا مسرح مدينة « **اليرفيلد** » كعازف أول لآلة الكمان ، ولكنه لم يستطع أن يواصل عمله فى هذا الأوركسترا أكثر من عام واحد لرغبته الملحة فى ان يجد وقتا كافيا للتأليف الموسيقى وبعد ذلك انضم الى الفرقة الموسيقية العسكرية فى « **لوسونوز** » واكتسب من عمله فى الموسيقات العسكرية خبرات كثيرة كان من بينها اتقانه كتابة الألحان الشعبية الهنغارية للفرق العسكرية وكتب خلال عمله فى الفرق الموسيقية العسكرية المختلفة عددا لابأس به منالمارشات والحان البولكا والفالس كما طاف بمدن «**بولا**» و «**تريستا**» و «**بودابست**» كقائد للفرق الموسيقية العسكرية وعين فى ربيع عام ١٩٠٢ قائدا للاوركسترا بمسرح «**اندرفيين**» بمدينة « **فينا** » واستمر فى عمله بهذا المسرح الى أن استقال بعد نجاح أوبريت « **فيز فرون** » فى نوفمبر عام ١٩٠٢ وانقطع للتأليف الموسيقى ومعقدرته البارعة على الخلق والابتكار فان آثاره لم تكن كلها فى مستوى واحد من النضوج ولم تخلد جميعها على مر السنين ومن نحو ثلاثين أوبريت كتبها طوال حياته الفنية لايقدم الآن منها الا اوبريت « **الأرملة الطروب** » وان كانت أعماله التالية لاتزال تلاقى نجاحا لابأس به وهى :

« **كونت لوكسمبورج** »	(١٩٠٩)
« **غرام بوهيمى** »	(١٩١٠)
« **ايفا** »	(١٩١١)
«**فراسكوينا** »	(١٩٢٢)
« **باجانينى** »	(١٩٢٥)
« **فردريكا** »	(١٩٢٨)
« **أرض الابتسامات** »	(١٩٢٩)

وتوفى الموسيقار « فرانز ليهار » فى ٢٤ اكتوبر عام ١٩٤٨ بعد أن خلدت أوبريت الأرملة الطروب اسمه بين كبار الموسيقيين المسرحيين .



بقلم: المخرج توللي نيستار

ان كتابة وتأليف موسيقى الاوبريت ليسا بالسهولة التى قد يتصورها جمهور المسرح الذى يستمتع بمشاهدتها .

فهذا العمل الفنى وهو كتابة اوبريت ذات مستوى رفيع لا يكفيه مصدر الهام واحد بل يستلهم وحيه من خمسة مصادر مختلفة هى :

Polyhymnie اى ربة الموسيقى و Melpone اى اله الغناء و Erato أى اله الشعر و Terpsyshore اى ربة الرقص واخيرا Thalia وهى ربة الكوميديا التى تربط بين جميع هذه العناصر .

واجتماع هذه الفنون فى باقة متناسقة ذات الوان بهيجة يكون الاوبريت الجيدة ، ويجب أن يكون الفنان المشترك فى الاوبريت ملما بهذه الفنون جميعها

أما الموسيقى فيجب ان تكون قبل شىء متنوعة عميقة التأثير ، متدفقة كالنهر الجارى ، نابعة من أعماق مؤلف موسيقى ذى احساس فنى مرهف . فالمؤلف الموسيقى يعتبر بالنسبة للجمهور اهم الشخصيات فى القصة الدرامية الموسيقية . ومع ذلك لا تقل أهمية مؤلفى القصة وكاتبى حوارها عن اهمية مؤلف الموسيقى ، اذ أنهم هم الذين يضعون نقط الارتكاز التى توحى للمؤلف بموسيقاه ، وتلهمه عن طريق مضمون السيناريو وشخصيات القصة وتنوع أحداثها وتلونها ، وكذلك عن طريق ايقاع كلمات الاغانى وايحاءاتها .

وفى سنة ۱۸۹۹ كان قد رحل عن عالمنا **((يوهان شتراوس))** و **((كارل ميلوكر))** وهما أهم دعائم مايعرف بالعصر الذهبى للاوبريت ، وبدأ عصر الاوبريت الفضية . وسرعان ما برز من بين مؤلفيها **((فرانز ليهار))** .

بعد أن شق فرانز ليهار طريقه فى عالم الفن ببعض الاوبريتات ، الف أوبريت ((الأرملة الطروب)) التى أوصاته الى قمة المجد . وبظهور هذه الاوبريت ولد ما عرف **((بالأوبريت الليهارية))** .

وقد كانت موسيقى اوبريت الارملة الطروب ثورية وجديدة بالنسبة لعصرها وحققت نجاحا هائلا عند عرضها فى فينا ولندن وباريس ، وفى جميع بلاد العالم تقريبا .

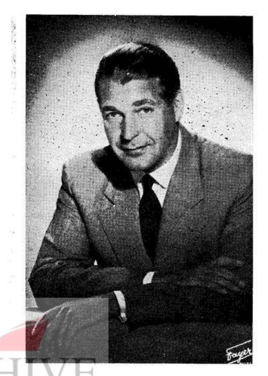
ويرجع هذا النجاح الساحق الذى حققته هذه الاوبريت الى انها ادخلت عناصر جديدة فى فن الاوبريت ، فحققت بذلك نهضة ثانية لهذا الفن وطبعته بطابع مميز عرف فيما بعد **بالاوبريت الليهارية** التى تتميز باستعمال النغم melodie فى جمل موسيقية متكررة Leitmotive وبصوت الاوركسترا الطنان الرغد .

وعندما عهد الى باخراج اوبريت الارملة الطروب فى دار اوبرا القاهرة قبلت هذه المهمة بسرور بالغ لأنها من أحب الاوبريتات الى نفسى ، وقد سبق أن اخرجتها مرات كثيرة فى بلاد مختلفة ومنها لندن حيث قمت كذلك بأداء دور البطل **((دانيلو))** تمثيلا وغناء .

وقد استهوتنى هذه المهمة لانها اول مرة تعرض فيها اوبريت من فينا باللغة العربية ، وكنت انا الذى أخرجتها الى النور ، فاضيفت بذلك لغة جديدة الى اللغات العديدة التى اخرجتها بها .

وليس هنا مكان وصف العمل الذى قمت به وصفا مستفيضا ، ولكن يهمنى أن أقول ان العمل كان مصدر سرور عظيم لى ، وانى أشكر جميع من اشتركوا معى وساهموا باقبالهم على العمل وتفانيهم فيه على معاونتى فى انجاز مهمتى .

وانى أتمنى بصفتى متبنى هذا العمل الفنى الذى أخرج الآن لأول مرة باللغة العربية أن يحقق كل النجاح الذى أحرزه فى جميع بلاد العالم .



من هو « تونى نيسنار » المخرج النمسوى الذى استعانت به وزارة الثقافة والارشاد القومى فى اخراج « أوبريت الأرملة الطروب » على مسرح دار الاوبرا ؟. ماذا كان فى خياله قبل حضوره الى القاهرة ، وماذا حقق من هذا الخيال بعد حضوره؟ متى كانت المرة الأولى التىأخرج فيها هذه الأوبريت وما الاضافات التى أضفاها عليها ؟. ما العقبات الفنية التى صادفته ؟. وكيف تغلب عليها ؟.. ما رأيه فى ترجمة الأوبريتات الى اللغات الأخرى وخاصة الى اللغة العربية ؟. واخيرا ما الصفات التى يجب أن تتوفر فى مخرج المسرح الغنائى ؟.

أسئلة كانت تدور فى ذهنى وأنا فى طريقى لمقابلته بدار الاوبرا . وكنت شغوفا بمعرفة رأيه الخاص فى كل منها ، بصفته خبيرا فى شئون المسرحالغنائى، وأحد النجوم اللامعة للمسرح الغنائى بالنمسا ، مهد الاوبريت . وفيما يلى الأسئلة التى وجهتها واجابات المخرج النمسوى عليها :

* * *

حديث مع : تونى نيسنار

مخرج أوبريت : الأرملة الطروب

يقدمه جلال فؤاد

• أستاذ تونى .. قبل ان ابدأ حديثى معك أود أن تتكرم بتقديم نفسك الى القراء ..

ـ يسعدنى أن التقى بقرائكم .. واقول لهم اننى بدأت حياتى الفنية بعد ان انتهيت من دراسة الدراما والغناء والرقص ، وليس قبل ذلك . التحقت منذ ٢٥ عاما بفرقة للاوبريت .. كنت أغنى وامثل وارقص . ولكنى كنت طموحا واحاول أن استفيد من كل شيء . وقد اكسبتنى هذه السنوات الطويلة خبرة عظيمة .. خبرة افادتنى كثيرا عندما اشتغلت باخراج الاوبريتات .

ونظام العمل الفنى المعمول به فى أوربا ، من احسن الانظمة التى عرفتها . فهو يضيف الى خبرة الفنان اشياء اخرى لن يستطيع الحصول عليها بدونه . فالفنان فى أوربا يجب أن يصعد السلم درجة درجة .. يبدأ حياته الفنية فى الاقاليم أولا . ولا ينتقل الى مسارح « فينا » الا بعد ان تصقل مواهبه ، وتثبت كفاءته ، وتتسع شهرته . لقد استفدت من هذا النظام كثيرا ، فلم انتقل الى

مسرح الاوبريت فى فينا الا بعد ان نضج فهمى للقيم الفنية . وربما كان هذا النظام هو السبب المباشر فى حبى الشديد للرحلات ، واشتراكى كمفن وممثل فى كثير من الاوبريتات بالاضافة الى الاخراج ولقد قدمت أعمال : « **ليهار** » ، و « **باجانينى** » ، و « **شتراوس** » ، و « **كالمان** » .. و « **ميليكر** » ، و « **أوفن باخ** » ، و « **ليوفال** » ، و « **شتولز** » المعاصر ، فى كل من : المانيا وبلجيكا وانجلترا وفرنسا وهولندا والسويد والنرويج والدانمرك وسويسرا .

وبالاضافة الى نشاطى فى المسرح ، فاننى اقدم برامج ثقافية هامة فى الاذاعة والتليفزيون ، أقوم باخراجها والتمثيل والغناء فيها . واود ان اشير هنا الى اهمية القراءة والاطلاع على اخر تطورات فن الاوبريت . وعندى مكتبة ضخمة تضم كل ما كتب فى تاريخ الفن فى النمسا منذ بدايته حتى يومنا هذا .

• متى أخرجت أوبريت « الارملة الطروب » لأول مرة ، وهل جددت فيه بعد ذلك ؟.

– اخرجت « الأرملة الطروب » لأول مرة فى لندن عام ١٩٥٤ . **والاخراج الذى تشهدونه فى القاهرة الآن يختلف كثيرا عن الاخراج الأول . فالأرملة الطروب لم تعرض فى أى مكان فى العالم بهذه المناظر والملابس .. لقد وضعت لهما تصميما جديدا بمناسبة عرضها فى القاهرة** . فى لندن كنت ترى الديكور ثابتا منذ بداية الفصل حتى نهايته ، أما هنا فالمناظر تتبدل ثلاث أو اربع مرات فى الفصل الواحد . وتغيير المناظر بهذه الكيفية يتيح لى الفرصة لاجراء تعديلات فى « الميزانسين » بطريقة اكثر حيوية . كما اننى رايت ان اضيف الى العرض بعض الرقصات الثنائية الجديدة . وهكذا اصبحت « الاوبريت » غنية بالالوان المختلفة .

• هل يمكن أن أعرف الاسباب التى تدفعك الى التجديد فى الاخراج ؟

– فى رأيى ان الاخراج يجب ان يساير التطور الزمنى والواقعية . فالاوبريت التى كانت تصلح نعام ١٩٠٠ لا تصلح لعام ١٩٦١ . ويقوم الاخراج هنا بدور حيوى هام . فالاخراج وحده هو الذى يستطيع ان يجعل الاوبريت التى كتبت عام ١٩٠٠ تتجاوب مع الحياة والناس فى عام ١٩٦١ . والمخرج له حق التبديل والتغيير فى ترتيب الموسيقى والمشاهد ، بل له حق الغاء بعض المشاهد ايضا ان اقتضى الأمر ذلك . فطالما كان هناك تطور فى المجتمع فلا بد ان ينعكس ذلك على الفن بوضوح .

لقد اضطررت فى كثير من الأحيان أن أتناول الاوبريتات النمساوية العالمية التى كتبت منذ زمن بعيد بالتغيير لتتمشى مع العصر الذى نعيش فيه . خذ اوبريت « **الأرملة الطروب** » على سبيل المثال .. كان البطل دانيلو يظهر على المسرح ليؤدى اغنية ثم يختفى .. وهذا الأمر يبدو مضحكا فى هذه الايام .. لذلك يضطر المخرج ان يضيف مشهدا قبل دخول دانيلو يمهد لدخوله ، ويمهد لكلام الأغنية ، فيربط بين المشاهد من ناحية ، ويكشف عن شخصية البطل من ناحية اخرى . وفى الماضى كان « الكورال » يقف فى جهة والمغنى « السوليست » فى جهة اخرى والبالية فى جهة ثالثة . أما الآن فيجب ان تندمج هذه العناصر فى وحدة مترابطة بحيث تخدم الناحية الدرامية التى كانت منعدمة فى الماضى .

• هل أفهم من ذلك أن اختصاصات مخرج الاوبريت تختلف عن اختصاصات المخرج المسرحى ؟

– نعم .. هناك فرق كبير جدا بين طبيعة عمل كل منهما وتخصصه . والمسألة لا تحتاج الى توضيح اذا ما علمت ان الفرق بين الاوبريت وبين المسرحية هو اضافة عناصر الموسيقى والغناء والرقص الى نص المسرحية . ولا أعنى بالاضافة هنا أن نلصق بالنص هذه العناصر ، وانما ان تصبح كلها أجزاء مترابطة مع احداث المسرحية . ومن أجل هذا يجب ان يكون مخرج الاوبريت ملما بالموسيقى والغناء عن دراسة جادة واعية ، ليستطيع ان يعطى الفنانين تعليمات صحيحة ، ويؤدى بنفسه أمامهم ما يطلب منهم اداءه . وهناك شىء آخر مهم ، وهو أن أغلب موسيقى الاوبريتات توحى للمخرج بالميزانسين المطلوب . فماذا يصنع المخرج اذا لم يكن يفهم فى الموسيقى ؟. وقل أن تجد مخرجا مسرحيا يستطيع أن يخرج « أوبريت » بنفس المستوى الذى يخرج به المسرحية . والعبقرية هى الاستثناء الوحيد لهذه القاعدة ، فدكتور « **روث** » مدير الفرقة الرسمية فى « فينا » – مثلا – يخرج المسرحيات والاوبريتات فى مستوى فنى واحد ، وهذه عبقرية نادرة دون شك .

• كيف كنت تتصور القاهرة قبل حضورك اليها .. وماذا تحقق من هذا التصور ؟

ــ لقد اعتدت قبل زيارتى لأى بلد اجنبية ، أن أقرأ عنها بتوسع ، لاكون لنفسى صورة واقعية عنها. فمثلا قبل حضورى الى القاهرة كنت أعرف أين الاهرامات والاوبرا والجوامع ، وبعض كلمات وحروف وارقام باللغة العربية .

وكنت أتصور قبل حضورى أننى لن أجد مسارح كبيرة معدة بالاجهزة الفنية ، تساعدنى فى اخراج عمل ضخم أعتز به .. وقد أخذتنى الدهشة عندما وجدت أن مسرح الاوبرا به كل الامكانيات والاستعدادات .

كنت أعتقد اننى سأجد صعوبة فى التفاهم .. وان المترجم اذا لم يكن على قسط وافر من الثقافة الفنية فلن أستطيع ان احقق كل ما اريده .. وعندما حضرت وجدت أن السيدة ((ليلى جاد)) المترجمة التى اختارتها الوزارة لتعاوننى فى عملى على قسط كبير من الثقافة والعلم .

كنت اتوقع أن اجد هنا فرقة للاوبريت ، مدعمة بعناصر فنية ذات كفاءة وخبرة سابقة فى هذا المضمار .. كانت المفاجأة أقسى من ان احتملها . واعتقدت فى الاسابيع الأولى أن اوبريت ((الارملة الطروب)) لن يرى النور . ولكن بمرور الوقت تبين لى أن تحت يدى خامات جيدة لديها كل الرغبة فى العمل . الجميع يد واحدة . يقدرون المسئولية الضخمة الملقاة على عاتقنا .

● قضيت بيننا الآن حوالى ستة أشهر . هل كانت هذه الفترة كافية لاخراج الاوبريت على أكمل وجه ؟

ــ لقد وصلت الى القاهرة فى اكتوبر عام ١٩٦٠، بناء على طلب وزارة الثقافة للاتفاق على اخراج الاوبريت . ثم عدت الى القاهرة مرة ثانية فى يناير ١٩٦١ لأبدأ العمل الذى اتفقنا عليه . وسافرت الى بلادى فى مايو وعدت مرة ثالثة فى أول سبتمبر. وأعتقد ان الفترة كانت كافية . ولكن أرجو ان تعلم اننى لم أبدأ الاخراج منذ وصولى فى يناير . فكما سبق أن قلت لك لم أجد فرقة معدة للاوبريت . وكان واجبى الاول أن أبحث واختبر العناصر الفنية التى تحتاج اليها الفرقة . غير ان العناصر التى وجدتها لم يسبق لها ان مارست العمل المسرحى قبل ذلك . انها خامات صالحة جيدة يمكن ان نصنع منها شيئا جميلا .

● ألم تصادفك عقبات فنية أثناء عملك ؟.

ــ بل صادفتنى عقبات منها تدريب العناصر التى اخترتها ، على الأداء الدرامى وكيفية الوقوف على المسرح . وقد ساعدتنى خبرتى السابقة كممثل ومفن على القيام امامهم على أداء الشىء كما اطلبه منهم ، لأن الشرح فى مثل هذه الحالة يستغرق وقتا طويلا ومجهودا جبارا . ويمكن اختصاره بهذه الطريقة . وقد وجدت من المشتركين استجابة وفطنة .

والعقبة الثانية كانت فى تنفيذ الديكور والمناظر ، لأنها مناظر جديدة لم يسبق عرضها فى العالم . فمثلا كان يجب أن نصنع أقراصا مستديرة كبيرة من الأسمنت تدور على عجلات لسهولة تغيير المناظر خلال الفصل الواحد . وقد اتضح صعوبة تنفيذ هذا العمل لأن خشبة المسرح ليست مستوية تماما. وهنا يجب أن أشيد بمجهود ((جمال زكى)) الذى تمكن بفضل اقتراحاته أن ينفذ كل ما هو مطلوب للاوبريت من تركيبات هندسية . وقام بتنفيذ المناظر الجديدة ((على سعد الدين)) .

وبفضل حماسة جميع المشتغلين فى الأوبريت ورغبتهم المخلصة فى التعاون والعمل .. تمكنت من تذليل جميع العقبات الفنية .

● علمت انك شاهدت أوبريت ((يوم القيامة)) بمسرح الجمهورية فى يناير الماضى .. أريد ان أعرف انطباعاتك عنه .

ــ لقد لاحظت فى الأوبريت العربى أن الاغانى معزولة عن احداث الرواية وليست جزءا من الموضوع ، يتأثر العرض المسرحى اذا استغنينا عنها . أما فى ((الأرملة الطروب)) وغيرها من الأوبريتات الأوربية فنجد العكس ، حيث تكمل الاغنية أحداث الرواية وترتبط بها أوثق الارتباط .

● هذه هى المرة الأولى التى تخرج فيها ((الأرملة الطروب)) باللغة العربية ، فهل كانت اللغة تمثل عقبة امامك ؟

ــ لم تسبب اللغة اية متاعب فى الاخراج . وانما كانت العقبة الكبرى فى البحث عن الكلمة التى توافق

الموسيقى . فاذا كانت أمامى نغمة طويلة ، كان لا بد ان نجد لها الكلمة المناسبة . اللغة ليست عقبة ابدا . لقد قدمت « الأرملة الطروب » باللغة الالمانية فى كثير من الدول التى لا تعرف الالمانية ، وكانت الأغانى الهامة فقط تؤدى بلغة أهل البلد .

واعتقد ايضا ان اللغة لا تقف عقبة امام الفنانين انفسهم . لقد حدث ان طلبت منى حكومة «السويد» ان اخرج لهم « الأرملة الطروب » باللغة السويدية ، وأن اشترك فيها مع زوجتى السيدة **« دولوريس لينج »** فى ادوار البطولة . وبعد ان انتهى العرض بنجاح طلبنا ملك السويد ليهنئنا على هذا العمل . واخذ — طبعا — يحدثنا باللغة السويدية . وكانت مفاجأة كبرى له عندما علم اننا لا نعرف حرفا واحدا من اللغة السويدية ، وانما كنا نقوم بأدوارنا من واقع النوتة الموسيقية فقط .

● هل يتأثر عرض الأوبريت عند ترجمته الى لغة أخرى ؟

— لا اعتقد ذلك ، فقد ترجمت « الأرملة الطروب » الى لغات كثيرة ونجحت . فالترجمة الحرفية ليست ضرورية ، انما المهم المحافظة على جو الرواية وروحها والمشاهد العاطفية اكثر المشاهد حساسية ، ولا تحتاج الى الترجمة الحرفية ، لأن المشاهد العاطفية يجب أن تنسجم مع أحاسيس أهل البلد ، واستعمال الألفاظ نفسها التى يستعملونها عادة فى مثل هذه المواقف أمر حيوى وهام .

● ما رأيك فى « الأرملة الطروب » بعد تعريبها ؟

— أنا لا أفهم ما يقال بالعربية .. انما لاحظت أن رنتها تناسب الموسيقى وتنسجم معها . خاصة اذا كانت كلمات الأغانى باللغة العربية الفصحى .

● هل يمكن أن نعرف التطورات الحديثة التى دخلت على فن الأوبريت ؟

— فى أوائل هذا القرن كان الاداء الدرامى ضعيفا فى الأوبريت .. وكان المغنى لا يهتم بشىء سوى اداء الأغنية ، اما الآن فالأداء الدرامى له أهمية كبرى . وقد اضاف معهد **« ماكس رينهارت »** للتمثيل — وهو أشهر معهد للتمثيل فى أوربا — فصلا لتعليم الموسيقى والغناء ، للفنانين الذين يرغبون فى العمل على مسارح « الأوبريت » .

ولعل الموسيقى كانت اهم شىء فى الأوبريتات الكلاسيكية . أما الأوبريتات المعاصرة فتتجه نحو الواقعية . فى الماضى كانت الموسيقى والأغانى تكتب أولا ثم تنسج حولها القصة . أما الآن فيجب أن تكتب الرواية المسرحية أولا بحيث تكون مشاهدها مترابطة ثم يجتمع المخرج ومؤلف الرواية ومؤلف الموسيقى لوضعها فى الصورة النهائية .

* * *

وهكذا أجاب المخرج النمساوى تونى نيسنار ، على كل أسئلتنا فى دقة ووضوح ، وقبل ان أغادره وجه سؤالا الى القراء والجمهور العربى عامة .. هل نجحت فى تقديم أوبريت « الأرملة الطروب » بصورة ترضيكم ؟! وكل ما يرجوه أن تكون الاجابة فى صالحه .

... مع المايسترو النمسوى

ادوارد شتراوس

يقيم فى القاهرة الآن « ادوارد شتراوس » المايسترو النمسوى ، بناء على دعوة من وزارة الثقافة والارشاد القومى ، ليقود أوبريت « الأرملة الطروب » بدار الأوبرا خلال هذا الشهر • وادوارد شتراوس من عائلة شتراوس التى اعترف لها العالم أنها أحسن من كتب فى نموذج الفالس •

وعائلة شتراوس لها تاريخ حافل وقصة طويلة بدأت فى أوائل القرن التاسع عشر ، عندما التحق عازف الكمان « يوهان شتراوس » – الأب – بأوركسترا صديقه « لانر » الذى كان لا يقدم سوى الفالسات والبولكات فى ذلك الوقت ، ثم انفصل يوهان شتراوس عن صديقه لانر وكون فرقة موسيقية باسمه ، بدأ بها عهد فالسات فينا المعروفة •

ولم يكن « **يوهان شتراوس** » يريد لأبنائه الثلاثة ان يشتغلوا بالموسيقى • بل لم يكن يريد لهم ان يتعلموا الموسيقى • ولكنهم – رغم ذلك وبفضل تشجيع أمهم – درسوا الموسيقا سرا وبدون علم أبيهم •

وكانت مفاجأة كبرى عندما اعلن « **يوهان شتراوس** » – الابن الأكبر – عن حفل موسيقى لمؤلفاته فى أكبر صالات فينا • وأقسم الأب أن يفعل المستحيل لالغاء هذا الحفل • وأخيرا هداه تفكيره الى استئجار مجموعة من الغوغاء لاحداث شوشرة خلال عزف الموسيقى • وعندما ذهبوا الى هناك واستمعوا الى الموسيقى ، اندمجوا معها ، وغاب عن بالهم الغرض الأساسى الذى من أجله حضروا فى هذا الحفل • واقتنع الأب بعبقرية ابنه وموهبته وصفح عنه ، بل توقع له مستقبلا باسما ، وأعلن أن موسيقاه ستملأ الدنيا ويصبح اسمه على كل لسان•

أما « **يوسف شتراوس** » – الابن الثانى – فقد انصرف نحو دراسة الهندسة لميله الى الابتكار والاختراع • غير انه لم يتم دراساته بناء على رغبة أخيه الأكبر ، فقد الح عليه أن يترك الهندسة ليساعده فى شئون الموسيقى ، بعد أن اتسعت شهرته وملأت

الآفاق ، وأصبح لا يقوى على تأليف الموسيقى وقيادة الأوركسترا .

وتولى « **يوسف شتراوس** » قيادة الأوركسترا بالتناوب مع « **يوهان شتراوس ، الابن** » ولكنه لم يكتف بالقيادة بل انصرف الى التأليف الموسيقى أيضا . وكانت مؤلفاته الموسيقية لا تقل عن مؤلفات أخيه الموسيقية من حيث جودة التأليف ، وانما كان الاختلاف بينهما من حيث الأسلوب والمعالجة . وقد اتجه « **يوهان شتراوس** » الابن الى التأليف فى نماذج **الأوبريت والبولكا والفالس** ، وهى مؤلفات موسيقية خفيفة مرحة تنسجم مع طبيعته المرحة . بينما اتجه « **يوسف شتراوس** » الى التأليف فى نماذج الأغنية الجادة وموسيقى الصالون .. مؤلفات جادة عميقة مستمدة من طبيعته الجادة .

فى ذلك الوقت كان « **ادوارد شتراوس** » ـ الأخ الأصغر ـ يعد نفسه للعمل بالسلك الدبلوماسى . ولكنه تحول عن هذا الاتجاه بناء على رغبة يوهان ويوسف ، وتفرغ لقيادة الأوركسترا وبرزت مواهبه فى هذا المجال .

و « **ادوارد شتراوس** » الذى سيقود أوبريت « **الأرملة الطروب** » بدار أوبرا القاهرة ، حفيد ادوارد شتراوس الأخ الأصغر . بدأ دراساته الموسيقية مبكرا وأجاد العزف على آلتى « البيانو » و « الكمان » . وبعد ذلك التحق بأكاديمية فيينا للموسيقى حيث درس آلة « الكورنو » وتخصص فى فن القيادة .

وقد رأت الأكاديمية أن تستعين « بادوارد شتراوس » بعد حصوله على الدبلوم ، فى تدريس مواد الموسيقى النظرية واعداد المغنين للمسرح الغنائى . واستمر فى هذا العمل حوالى عشر سنوات، كان يقود خلالها بعض الحفلات الموسيقية حتى بداية الحرب العالمية الثانية .

وفى عام ١٩٤٥ عاد « ادوارد شتراوس » الى مزاولة نشاطه الموسيقى مرة أخرى . ولكنه اراد ان يتفرغ لقيادة الأوركسترات فقط . وأصبح ضمن قادة أوركسترا فينا السيمفونى ، وأوركسترا فنانى الموسيقى ، ومسرح الأوبرا الشعبى . كما قام أيضا بجولات كثيرة فى اليابان وامريكا الشمالية واغلب مدن أوربا .

والسر الغريب فى حياة « ادوارد شتراوس » والذى لا يعرفه أحد حتى الآن والذى نذيعه هنا لأول مرة انه كتب حوالى ستين مؤلفا موسيقيا فى نماذج الأغنية الجادة و « السوناتا » وموسيقى الصالون . غير أن هذه المؤلفات الموسيقية لم تنشر باسمه ، وانما نشرت باسم مستعار . والسبب فى ذلك ، أن الناشرين يصرون على أن يكتب لهم مؤلفات موسيقية خفيفة لأنه من عائلة « شتراوس » ، ويعتقدون أن هذه العائلة أحسن من يكتب فى هذا اللون وهو من ناحية أخرى لا يستطيع أن يكتب فالسات أو بولكات لأن النقاد سيقارنونها دائما بروائع أجداده . ولم يكن أمامه سبيل سوى نشر مؤلفاته الموسيقية الجادة باسم مستعار على أن لا يعلن ناشرها عن اسم مؤلفها الحقيقى الا بعد وفاته .

وعندما قابلت قائد الأوركسترا ادوارد شتراوس بدار الأوبرا، قبل بدء تدريباته مع اوركسترا القاهرة السيمفونى ، على الحان اوبريت « الأرملة الطروب » طلبت منه ان يجيبنى على بعض الأسئلة ، ومنها الصعوبات الفنية التى قابلته منذ أن تولى هذا العمل .. قال :

« ان تركيب الكلمات العربية على الموسيقى ، هى الصعوبة الكبرى التى صادفتنى ، اذ هناك فرق كبير بين رنين الألفاظ الألمانية وبين رنين الألفاظ العربية . واختيار الكلمة المناسبة التى تعطى المعنى الصحيح والأداء السليم ، والتوافق بينهما وبين الموسيقى امر بالغ الصعوبة . هذا بالاضافة الى ضرورة فهم الجماهير للكلمات التى تؤدى على المسرح .

وربما يكون هذا هو أنسب وقت لان أوجه فيه كلمة صريحة الى الجمهور ، اننى أرجو أن يتسامح قليلا ان وجد أن الكلام فى بعض الأجزاء غير واضح. لأنها كما أعلم ، أول تجربة لتركيب كلمات عربية على موسيقى عالمية . واننى على يقين من ان استمرار هذه المحاولات والترجمات العربية ستؤدى فى نهاية الأمر الى نتيجة طيبة يرضى عنها الجميع . كما ارجو أن يتسامح الجمهور أيضا ان وجد ضعفا فى الأداء الدرامى لبعض الفنانين نظرا لأنها المرة الأولى التى يقفون فيها على مسرح » .

وانتهزت الفرصة لأستطلع رأى المايسترو فى **أوركسترا القاهرة السيمفونى** بعد أن عمل معه هذه الفترة الطويلة فقال :

« فى الواقع لم يكن لدى أى فكرة عن أوركسترا القاهرة السيمفونى قبل حضورى الى القاهرة .

وكنت أخشى دائما ألا أجد العناصر الموسيقية التى تساعدنى فى مهمتى ـ ولكننى ارتحت تماما بعد أن حضرت الى القاهرة ولمست بنفسى كفاءة أوركسترا القاهرة السيمفونى .

والواجب والأمانة تقتضى أن أكون صريحـــا لا مجاملا . ان وجود جنسيات كثيرة داخل الأوركسترا تضعف من وحـدته . اذ لا بد أن يكون أعضـــاء الأوركسترا أسرة واحدة .. وهذا لا يأتى الا بمرور وقت كاف على هذه الأسرة لخلق الترابط والوحدة .. الأوركسترا يمتاز بجودة الأداء ، وانما عــدم وجود الترابط والوحدة تقلل من القيم الصوتيـة الجماعية . والأمنية التى أتمناها لمصر ـ فى هـذا الشأن ـ أن تحصل فى يوم من الأيام على أوركسترا كامل من العرب ليكتمل ترابطه » .

ولم أجد مفرا من أن أسأل المايسترو « ادوارد شتراوس » عن الاتجـــاهات الموسيقية المعاصرة فى بلاده ، لاننى أعلم أنه لايميل الى الموسيقى اللامقامية atonal المعاصرة فقال :

« هذا موضوع كبير .. ولكنى سألخصــه فى كلمتين . يوجد عندنا معسكرين بينهمـا خــلاف شديد . معسكر الموسيقى المقـــامية tonal ومعسكر الموسيقى اللامقامية . وللأسف الشديد فان شهرة المعسكر الثانى تفوق شهرة المعسكر الأول . انك لا تسمع عن مؤلفين موسيقيين فى المعســكر الأول ، بينما تلمح أسماء كثيرة فى المعسكر الثــانى من بينهم «هاوارد» ، «شونبرج» ، «برنارد أيك» . ومع ذلك فان عددا قليـــلا من الجمهور يتحمس للمعسكر الثانى ، بينما تميل الغالبية الى موسيقى المعسكر الأول » .

ووجدتنى بعد ذلك أوجه للمايسترو هذا السؤال التقليدى عن الموسيقى والأغنية العربية فقال :

« ان معلوماتى عن الموسيقى الشرقية قليلة ... عرفتها خلال دراستى فى الأكاديمية . وقد لاحظت أن الموسيقى العربية متأثرة الى حد بعيد بطريقة الكلام باللغة العربية ، ولكنى تقبلتها وارتحت اليها . كما أنها ليست بدائية من الناحية الهارمونية .

اننى أتحدث هنا عن الأغنية العربيـــة لأننى لم أستمع الى قطعة موسيقية عربية واحدة طوال مدة اقامتى هنا . لقد حاولت مرارا أن استمع الى اذاعة القاهرة أو أشاهد التليفزيون ، فلم تصادفنى قطعة موسيقية واحدة . وانما كنت أستمع دائما الى أغانى لا حصر لها . والمغنية الوحيدة التى صادفت هوى فى نفسى اسمها « نجاة » لأن أغنيتهـــا كانت تنفرد بالتلوين والتغيير .

ان كل ما تجمع فى ذهنى من معلومات عن الأغنية العربية ، أنها تعتمد على الجملة الموسيقية الواحدة ، وتكرارها مرات ومرات ، رغم أن هذه الجملة قصيرة ولا تتحمل كل ذلك ، والفرق بين الأغنية العربية والأغنية الأوربية هو أن الجملة الموسيقية فى الأخيرة أطول نسبيا ، وتنتقل من مقام الى مقام فى ســهولة ولا تعتمد على التكرار » .

وهنا سمع « المايسترو » اشارة بدء التدريبات ، فاستأذن فى الانصراف على أن نلتقى مرة أخرى عند عرض الأوبريت .

« ج . ف »



النص الكامل لأوبريت

الأرملة الطروب

تأليف : ڤيكتور ليون وليوشتاين

موسيقى الحان : فرانز ليهار

تعريب : عبد الرحمن الخميسى

اخراج : تونى نيسنار

المخرج المساعد : كامل يوسف

التعديلات فى النص والعرض والموسيقى

من وضع : تونى نيسنار

الحوار والاضافات

تعريب : كامل يوسف

بالاشتراك مع :

أوركسترا القاهرة السيمفونى

بقيادة : ادوارد شتراوس

وفرقة كورال أوبرا القاهرة

وفرقة باليه سونيا ايڤانوڤا



وثنائى لرقص { يورى تاجونوف / دولوريس لنج

تصميم رقصات الباليه : سونيا إيڤانوف

تصميم رقصات الثنائى : يورى تاجونوف

يعرض حاليا

بدار الاوبرا بالقاهرة

شخصيات الاوبريت

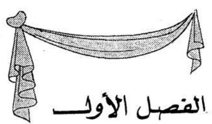
الشخصيات الغنائية :		يؤدى الدور :
فالنسيين	زوجة السفير	أميرة كامل ــ رجينا يوسف
النبيل دانيلو	سكرتير السفارة	كنعان وصفى
هنا جلافارى	الارملة	رتيبة الحفنى ــ منار أبو هيف
كاميل	نبيل فرنسى	يوسف عزت
كاسكادا	نبيل فرنسى	يوسف صباغ ــ امين فكرى
سان بريوش	نبيل فرنسى	محمد نصار ــ خميس صبحى

الشخصيات التمثيلية :		
البارون زيتا	سفير مونتفدرو فى باريس	حسين رياض
بوجدانوفتش	قنصل مونتفدرو فى باريس	عباس يونس
سيلفيانا	زوجة القنصل	زيزى مصطفى
كروموف	مستشار السفارة	احمد شكرى
أولجا	زوجة المستشار	نوال ابو الفتوح
بريتشيتش	ضابط بالمعاش	عبد المنعم بسيونى
براسكوفيا	زوجته	آمال زايد
نيجوس	حاجب السفارة	لطفى عبد الحميد

الشخصيات التمثيلية الراقصة :		
لولو		
دودو		
كلوكلو	غوانى بحانة مكسيم	فرقة باليه سونيا ايفانوفا
فرو فرو		
مارجو		
جوجو		

الشخصيات الاضافية :

راقصات وراقصون من اهل السفارة ومجتمعات باريس ، موسيقيون ، خدم واتباع



الفصل الأول

سفارة مونتفدرو بباريس

الكورس : تعـــالوا يـا فاتنـــاتى
دعـوة الفـالس تنادينـا
أنغام الفـالس طافت علينـا
بتقدم حنانها وجمالها الينـا
تعـــالوا يا فاتنـــاتى
دا النغم لهفـــة وحنـــين
واشـــتياق العاشـــقين
تعـــالوا نـرقص سـوا

(تصفيق من الجميع مصحوب بكلمات استحسان)

الجميع : برافو .. برافو
كاسكادا : لحظة من فضلكم عندى كلمة بدى اقولها ..
انا باسـم المدعـوين أحيى داعينـــا
واشكر واقول يا بارون دى تحية اغانينـــا
والعمر الليـــلة اثنين والاحبـاب حوالينا
فى صـحة البـــارون
نشرب نخـب البـــارون

الكورس : فى صـحة البـــارون
نشرب نخـب البـــارون

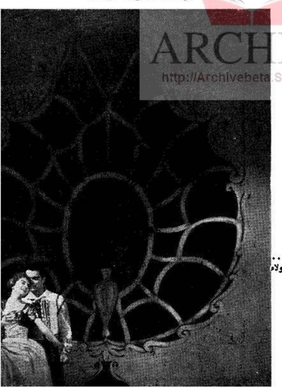
زيتـــا : أنـــا قلبى ســعيد بيغنى
والدنيـــا مش ســايعانى
والليـــلة عيـــد بيهنى
والمجـد بعـزه كســانى
وبصفتى ســـفير لبلادى
دعيتـكم للحفـــلة دى
نهنى يـا اغـانى الســرور
بعيـد ميـــلاد الاميـــر

كاسكادا : يا هنانا والنهارده عيد سـعيد
فرحـان يا بلـدى العـــزيز
انا وجـــه وطنى البعيـــد
« مونتفـدرو » فى باريـــز

الكورس : يا هنانا والنهارده عيد سـعيد
فرحـان يا بلـده العـــزيز
هو وجـــه وطنـــه البعيـــد
« مونتفـدرو » فى باريـــز

زيتـــا : اشكركم يا سادة .. وحا ابلغ حاكم البلاد الكريم .. اننا ذكرناه فى ليلة عيد ميلاده العظيم بكل معانى الـــولاء والحب والتكريم .
الجميع : يعيش .. يعيش .. يعيش ..
كروموف : أولجا .. شايف عنيكى زايغه ع الرجالة
أولجـــا : من فضلك
كروموف : بلاش الحاجات دى .. ما يصحش
أولجـــا : أوعى كده سيبنى
كروموف : انا ماسمحلكيش تبصى لحد .. فاهمه ولا لا
زيتـــا : السيد مستشار سفارتنا طبعه حامى قوى

بوجدان : يعنى سيادة السفير اللى مش حامى
زيتـــا : أنا مستريح من الناحية دى .. مراتى والحمد للهمثل اعلى فى حسن الاخلاق شوف بنفسك باين عليها الحيـــا ازاى وهى واقفة تتكلم مع السيد كاميل
فالنسيين : عندى كلام مهم عايزه اقولهولك
كاميـــل : ده يوم المنى
فالنسيين : مش دلوقت .. بعدين لما نبقى لوحدنا .. بتكتب ايه ع المروحة بتاعتى ؟
كاميـــل : باكتب الحاجة اللى عايـــز اقولهالك ومش مديانى فرصة .. « أحبك »
زيتـــا : فالنسيين يا عزيزتى
فالنسيين : فيه حاجه يا عزيزى ؟
زيتـــا : ماتزعليش منى اذا كنت باتدخل فى اختصاصك .. انما مش يصح تشوفى ايه اللى أخر مدام هنا لغاية دلوقت ..
فالنسيين : أمرك يا عزيزى
بوجدان : هى مدام هنا .. الارملة الغنية .. حتشرف الحفلة ؟
زيتـــا : اى نعم .. دى مناوره دبلوماسية من عندى
بوجدان : آه فهمت .. يظهر سيادة السفير بينمر على العشرين مليون اللى عندها
كاسكادا : عشرين مليون .. الله الله
سان‌بريوش : عشرين مليون .. يا حلاوة يا حلاوة
برتشيتش : بيقولوا انها جايه تتفسح فى باريس .. ويمكن تشوف لها عريس
كاسكادا : هى ناوية تتجوز من باريس ؟ الله الله ..
سان‌بريوش : من باريس ؟ يا حلاوة يا حلاوة
زيتـــا : أيوه .. ده اللى أنا خايف منه





● رتيبة الحفنى ●



● كنعان وصفى ●



● منار أبو هيف ●

براسكوفيا : **بنت فلاحه .. ابوها كان بيستلف باليمين والشمال .. تتجوز واحد من اكبر الاغنيا .. بنكير القصر .. ويادوب يعدى عليها اسبوع .. والراجل ياخد بعضه ويموت ويفوت لها الثروة دى كلها .. لسه فى الدنيا ناس فيهم الخير ..**

زيتا : **انتهت الاستراحة يا سادة**

(الجميع يخرجون مع موسيقى الرقص ما عدا سان‌بريوش وكاسكادا)

سان‌بريوش : **عشرين مليون ..**

كاسكادا : **سان بريوش ..**

سان‌بريوش : **فيكونت ..**

كاسكادا : **انت بتنظر على الارملة ؟**

سان‌بريوش : **ودى عايزه كلام .. بس ترضى بى هى**

كاسكادا : **مش ممكن حاتلاقى احسن منى .. انا اللى حاكسب**

(يخرجان)

زيتا : **مش لازم أبدا مدام هنا تتجوز حد من اهل باريس .. العشرين مليون بتوعها لازم يفضلوا فى البلد .. احنا احق بالتركة .. جواز مدام هنا قضية وطنية**

(ينصرف الجميع .. ما عدا أولجا وكروموف)

كرومومو ف : **اولجا .. بتبصبصى لمين**

اولجا : **هو فيه حد هنا عشان ابصبص له**

كروموف : **مش مهم .. انتى دايما تبصبصى**

(يسحبها ويخرجان من الصدر)

(تدخل فالنسيين وكاميل)

فالنسيين : **تعال هنا ماحدش هنا**

كاميل : **اليوم ده كانى نغم ف السما**

فالنسيين : **فى كلمة حا قولها وتمشى**

فالنسيين : **أنا اللى عاوز أقول كلمة**

فالنسيين : **ارجع .. ارجع ده الوهم اسى ولهيب**

كاميل : **وهم جميل انا عايش فيه ونشوته تسكر قلوب**

فالنسيين : **وليه تجرى ورا اوهامك**
راح كل اللى بيننا

كاميل : **وانتهى**

فالنسيين : **انا عارفه عروستك**

كاميل : **لا يا غرامى**
انتى احلى آمالى .. واحلامى

فالنسيين : **ابعد عنى ارجوك تنسانى**
انا زوجة حياتى شريفة وغرامى حرام وياك
مش عاوزه اسمع تانى منك كلمة اهواك
الماضى انا حا انساه
وانسى اللى كان وياه
مش قادره اعيش ايامه
ولا عاوزه تعود احلامه
انا فرحى انطوى
مع زمن الهوى
وحياة الغرام
للى زيى حرام
الماضى فات وانساه
وانسى فرحه واساه
الماضى فات وانساه
وانسى فرحه واساه
ده لهيب يسرى فى القلب
. . . . لهيب الحب
. . . . والحب
. . . . ده نار
والناس تخاف من النار
اهرب معايا سيب النار

كاميل : **انا عارف انك زوجه محترمه لكن مش قادر**
دى نصيحه مالهاش فايده ومافيش عالحب اوامر
واذا كان املى يا غرامى مش ممكن أنوله معاكى
قلبى ح يدنه ينادى ويقول لك انا اهواكى
واذا املى انطفا
وشبابى انطوى
ح يدنه الهوى
لحياتى دوا

فالنسيين : **الماضى**




كاميـل : عـــايش فيـــــه
فالنسيين : فـــات وانســـــاه
كاميـل : مـش حا انســــاه
فالنسيين : وانسى فرحـــه وأســـاه
كاميـل : مـين ينصـــفنى يا نـــاس
فالنسيين : المـــــــــاضى
كاميـل : عـــايش فيـــــه
فالنسيين : فـــات وانســـــاه
كاميـل : مـش حا انســــاه
فالنسيين : وانسى فرحـــه وأســـاه
كاميـل : مـين ينصـــفنى يا نـــاس
فالنسيين : ده لهيب يسرى فى القلـــب

. . . . لهيب الحب
. . . . والحـــب
. . . . ده نـــار
والناس تخـاف من النـار

كاميـل : نور الحياة . . . . الحب
. . . . الحـــب
نـار الغـرام نـور الحياة
. . . . سر الحياة

الاثنانمعا : وانا حيـاتى نـور وبـاه

(يخرجان ، ثم يدخل زيتا يتبعه نيجوس)

زيتـــا : رحت للسيد دانيلو
نيجوس : بعد اذن السيادة ، السيد دانيلوفتش مش فى البيت
زيتـــا : فى النـادى ؟
نيجوس : بعد اذن السيادة ، الســـيد دانيلو فتش مش فى النادى
زيتـــا : لازم كان عند واحده من اياهم
نيجوس : بعد اذن السيادة ، تقصد أى واحده بالذات ..
زيتـــا : أنت فت عليهم كلهم ؟
نيجوس : بعد اذن السيادة ، افوت على مين ولا مين
زيتـــا : أنا ماوردش على نبيل بالعينة دى .. يوم مالبـلد تحتاجه لا يمكن تلاقيه
نيجوس : بس انا بقى لقيته
زيتـــا : فـين ؟
نيجوس : فى كباريه مكسيم .. مع الارتستات .. يا ســلام يا سيادة السفير .. نسوان تهوس .. .. أجسام ايه .. حلويات ايه .. متفصلين بالمللى .. ايشى هنا .. وايشى هنا .. وايشى هنا ..

زيتـــا : هه .. بلفته أوامرى .
نيجوس : بعد اذن السيادة .. أنا قلت له بالحرف الواحد .. « ان السفير يناديك .. وعليك بالتوجه فـورا الى دار السفارة » .. رد السيد سكرتير الســـفارة وقال لى « سلم لى عليه وقول له ما اعطلكش »
زيتـــا : عشان ايه ؟
نيجوس : عشان سيادته كان .. سك .. سك
زيتـــا : سك .. سك
نيجوس : سكران ..
زيتـــا : مفيش مرة نعوزه الا ما نلاقيه سكران
نيجوس : لاجل الحق أنا بلفته ان سيادة الســفير محتاج له ضرورى قال انه مستعد ياخد دش
زيتـــا : ياخد دش
نيجوس : بعد اذن السيادة .. عشان يفوق .. كلها ربع ساعة بالكتير ويكون هنا
زيتـــا : عال .. ده مطلوب منه انه يوفر لبلده عشرين مليون
نيجوس : يوفر ؟ بعد اذن السيادة .. دى حاجه ما حصلتش
زيتـــا : بعد اذن السيادة .. لازم تحصـل . أول ما يشرف ادينى خبر . دى قضية وطنية ..

(تبدأ الموسيقى . مع دخول كاسكادا وسان بريوش)
(أصوات من الخارج تهتف « مدام هنـــا » على مستويات مختلفة)

كاسكادا : مدام هنا وصلت
سان بريوش : العشرين مليون اتعطفت ..
زيتـــا : مدام هنا .. نيجوس لازم تجيبلى النبيل دانيلو من تحت الارض
نيجوس : تجيبه من تحت الارض .. مانجيبوش ليه

(يخرج زيتا يتبعه نيجوس . تدخل مجمـوعة من رجال الكورس لاستقبال مدام هنا)

هنـــا : شـــكرا يا احبـــاب
كاسكادا : أهـلا يا زهـرة الاحبـــاب
هنـــا : بزيــــادة ترحيـــب
كاسكادا : تنـورتى القلــــــوب
هنـــا : حيــــــــــرتونى
كاسكادا : والحيــرة دى سـببها ايـــه
هنـــا : ح اعمــــل ايــــه ؟
سان بريوش / كاسكادا / كورس الرجال : كتر الســلام لزومه ايــه / تحيــة الحفــل الســعيد



هنـــا : شـــرفتم يـا احبـــاب

الـكورس : انتى نجـــم الاحبـــاب
يـــا نـــور الشـــباب

هنامعالكورس : . . . . . . شرفتم يا أحباب
. . . . . . يا نور الشـباب

هنـــا : لســه فاكـراه حلم غريب   باريس زينة الاوهام
اصـلى من مونتفـدروجيت   مبهـورة الاحـــلام
يا ريتنى باريسـية يا ريت   علشان افهمكو تمام
ترحيبكم ده يا تـرى ايه ؟   وليه كل ده ليـه ؟
ده يا تـــرى ترحيب بى ؟   أو عشان مالى كتير
يا تـــرى ترحيــب بى   أو عشان مالى كتير

الجمبـع : أو .. أوه .. أوه

هنـــا : ايه فـــايدة التكـــذيب
وايـه ح تـداروا ايـــه   وتقـــولوا ايه ؟
أنـــا عـــــارفه ليـــه
قيمـــــة الارامـــــل تبقى اكتـــــــر
لـــو يكـــون فى ايديهـــا مال كتيــــر

الـكورس : كتيـــر يجـــروا وراهـــا
لو معـــــاها
فلـــوس كتيـــــر

سان‌بريوش : مـــين يقـــول الفلـــوس
هى منـــى النفـــــوس

سان‌بريوش : . . . . . . قـــــولى
كاسـكادا : كـل المخبـى قـــــولى

هنـــا : قيمة الارامل تبقى عال   لو يكون فى ايديها مال

الـكورس :
كاسـكادا
سان‌بريوش : يا تـرى هى فاكـره ايـــه
وقـايله ايـه ؟ وعـاوزه ايـه

هنـــا : أصل الرجالة فى بلدنا   ما يغازلوش الســتات
وعمرهم ما يضـايقونا   بـكلام مجـــاملات
لكن اذا شفنا انســان   غـــازل واحـــدة منـا
نعرف انه عاشق ولهان   وما فيش كذب بينـــا

الـكورس
كاسـكادا
سان‌بريوش : آســرة قلوبنـــا   والجمـال حكمـه قاسى
وآدى نفوســـنا   مليـانه بيهـا نـور

هنـــا : بزيادة ضــــحك على   أنا عارفه كل حاجـه
ده كفـــــايه   أنـــا ماشـــيه

الـكورس : وليـــه تظنى ليـــه ؟   نضحك عليك ؟ ده محال
خليـكى معـــــانا هنـــا

هنـــا : ارجوكم ماحدش يزعل من صراحتى .. أنا يا دوب
بقالى كام يوم فى باريس وما عرفتش لسه اتمحلس زيكم ..

سان‌بريوش : المدام تحب ترقص ؟ تسمحى ؟

كاسـكادا : لا .. اتفضلى معايا انا

الرجـال : لا معايا انا .. لا معايا انا .. لا معايا انا

هنـــا : ايه ده كله ؟ بالدور .. بالدور يا حضرات .. معاك
ولا معاه اهو كله تعب قلب والسلام .

(يدخل زيتا وفالنسيين وكاميل)

فالنسيين : شرفتى وانستى .. انتى نورتى بيتنا النهارده

زيتـــا : ده شرف عظيم لنا ..

هنـــا : لا ارجوكم بقى .. مفيش لزوم للكلام الفاضى ده

الرجـال : اسمحى لنا نرقص معاكى ..

فالنسيين : لازم تتجوز الست دى

كاميـــل : وليـــه كده

فالنسيين : عشان انا بقولك كده .. لازم نوضـع حـد للصداقة
اللى بينا .. اسمحى لى يا مدام أقدم لك السـيد كاميل
دى روسيلون .. نفسه يرقص معاكى ..

هنـــا : مفيش مانع .. اذا كان مصمم ..

فالنسيين (بغيرة) : اياك تصمم .. اياك

الرجـال : الرقصة اللى جاية لى .. الرقصة اللى جايه لى

هنـــا : شوفوا بقى .. انتم كلكم تتفضلوا تشرفونى بكره ..
عامله لكم حفله .. انما ايه .. حفـــلة من بتوع بلدنا
بصحيح .. انا عزمت كل بلدياتنا اللى هنا فى باريس ..
فتيجوا انتم كمان بالمره .. وساعتها انشاء الله حا ارقص
معاكم كلكم ..

فالنسيين : اياك ترقص معاها .. اياك

زيتـــا : يا مدام انا عندى الشخص اللى يستاهل يرقص معاكى
.. ضابط وجيه فى سلاح الفرسان .. حايعجبك قوى ..
النبيل دانيلو فتش

هنـــا : النبيل دانيلو .. ده هو وانا .. ايوه ايوه معـــاك
حق .. أصل احنـــا الاتنين كنا .. لا مكناش ولا حاجة..

زيتـــا : ماكنتوش ايه

هنـــا : ولا حاجة .. حيكون ايه يعنى .. ولا حاجة ..

زيتـــا : يبقى لازم فيه حاجة

فالنسيين : مد لها ايدك .. اسمع الكلام

كاميـــل : مدام .. تسمحى أوصلك لصالة الرقص

هنـــا : اتفضـــــل

فالنسيين : اياك تلمسها .. اياك

هنـــا : (تضحك منهما) من فيكم اللى حيوصلنى ؟

الرجـال : اتفضلى معايا .. اتفضلى معايا .. اتفضلى معايا

هنـــا : ياه .. كل الدراعات دى عشان القرشين اللى عندى ؟
تعال انت يا بارون .. مفيش منك خوف .. لا مؤاخـــذة
ما تزعلش منى ..

(يبدأ الجميع فى الانصراف)

كاسـكادا : أهى دى اللى الواحد يتجوزها

سان‌بريوش : انا كمان بقول كده

فالنسيين : انت اللى حاتجوزها ..

كاميـــل : فالنسيين .. ايه حكايتك بالظبط ..

فالنسيين : مزاجى كده .. ده أمر .. انت تتهنى .. وانا افضل
ست شريفة ..

كاميـــل : امرك .. اتجوزها

فالنسيين : فكرك كده .. ده أنا كنت أسود عيشتك .. أموتك
.. ابهدلك .. اجننك

(الجميع ينصرفون .. تسدل الستار الثانية وتبدأ الموسيقى)
(يدخـــل دانيلـــو من اليســـار مع ست غانيـــات)

دانيلو : هش .. هش .. من غير دوشه يا بنات .. احنـــا جايين هنا فى مهمة سرية ..
الغوانى : فى الساعة دى .. بعد نص الليل
دانيلو : امال .. بختى كده .. شخصـــية مهمة .. الوطن ما يستغناش عنى لا ليل ولا نهار ادينى جيت اهه .. امال فين الوطن اللى عاوزنى .. ياه .. دماغى بتلف

* * *

وطنى فـين هـــو وطنى   طول النهار تعبـــان وياه
وأنا بصـــفتى دبلوماسى   لازم ارتاح ف الليل‌معاه
محتاج لليـــل يا وطنى   الاقى فيه صنف الحنان
الساعة‌واحدة‌أناف‌المكتب   وبعدها أزوغ على طـــول
أصل‌الحقيقة‌الشغل‌الرسمى   طول النهارده غير معقول
وان‌كان تقرير‌مطلوب‌لمدير   أو حـــد تانى يغـــور
عشـــان أنا دبلـــوماسى   كتر الكلام عندى محظور
تلقى الاوراق قـــدامى   تمللى فـــوق بعضـــها
لـــكن مش ممكن قلمى   يمس حاجـــه منهـــا
من كتر الشغل ده كله   تلزمنى اجازة عرضـــية
ولمـــا ييجى الليـــل   أروح ملهى مكســـيم
واحس راحة وميـــل   للبنـــات الحـــلوين
لولو .. دودو .. جوجو   مارجو..فروفرو..كلوكلو
اللى ينسونى متـــاعبى   ويســـامرونى بالحب
نرقص دايرين دايرين   ونغنى مبســـوطين
وادلعهـــم واقـــول   أنا اعشق الســـتات
لولو .. دودو .. جوجو   مارجو..فروفرو..كلوكلو
اللى ينســـونى متـــاعبى   ويســـامرونى بالحب

(يحاول الرقص مع الفتيات فلا يفلح .. البنات ينصرفن .. يخرج دانيلو)
(يدخل نيجوس الحاجب فيجـــد بعض قطع الملابس التى خلعها دانيلو أثناء المشهد السابق) .
نيجوس : دانيلو .. دانيلو .. دانيـــلو .. وأنا حا اجيبلهم دانيلو منين .. بس .. لقينا الكسوة فاضل الجثة ..
(يعود دانيلو)
نيجوس : الجثـــة

دانيلو : ادينى جيت يا سى نيجوس .. فين امال السفيربتاعك؟
نيجوس : أصله بعد اذن السيادة مشغول حبتين مع مدام هنا..
دانيلو : مدام هنا ؟ مدام هنا جلافارى ؟ هى هنـــا ؟ ايه ولا يهم .. قل لى يا نيجوس .. ايه بقى المهمة الخطيرة اللى عاوزنى فيها ..
نيجوس : اللى فهمته ان الحكاية فيها توفير فلوس
دانيلو : توفير ؟ انا ؟ ها ها ها .. انا اقدر ابعتر معلش لكن توفير لا .. ها ها ها .. انا ما اسمحش للســـفير يهزر معـــايا ..
نيجوس : نقول له .. ونقول له بالمرة انك وصلت
دانيلو : لأ يا نيجوس .. ما تبلغوش دلوقت .. مش عارف .. فيه حاجه كده ماليه دماغى
نيجوس : قول كلام غير ده
دانيلو : صـــحيح
نيجوس : م اللى بتقربعه
دانيلو : تعرف لو يملوا المحيط برضه ما يكفنيش . ها ها ها عزيزى نيجوس .. تعال هنا .. آه يا نيجوس يا عزيزى.. دى رابع ليلة ما دقتش فيها طعم النوم .. سهر سهر على طول .. آه يا عزيز نيجوس .. أنا خلاص .. عينى غفلت .. ما عدتش قادر أفتحهم .. لازم أريح جتتى شوية عشان اتعدل ..
نيجوس : باين سيادتك ملووح حبتين .. ع العموم مش حادى خبر انك شرفت الا قدام شوية ..
دانيلو : شوية صغيرة بس .. يلزمنى على الاقـــل تلات اربع ساعات نوم



● أميرة كامل ●

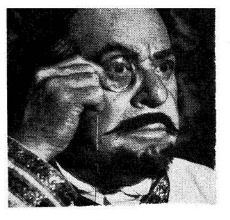


● نوال أبو الفتوح ●

● زيزى مصطفى ●



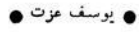
نيجوس : **خلاص نام**
دانيلو : **فين ؟ مش شايف هنا مكتب**
نيجوس : **مكتب . آه تقصد سرير**
دانيلو : **لا مكتب .. انا أصلى أول ما أشوف مكتب قدامى أروح فى النوم على طول**
نيجوس : **فيه هنا كنبه صغيرة تقدر تستريح عليها**
دانيلو : **انت بنى آدم يا نيجوس .. فنان**
نيجوس : **طب ما انا عارف** (يهز الكنبة مرنما انشـودة أطفال) **ننه نام .. وادبحلك جوزين حمـام .. ننـه هوه ..** (نجاة هامسا) **الا على فكرة .. ده باينه نام .. اصحى.. اصحى اما أقولك ..** (دانيلو يستيقظ) **ولا مؤاخذة يعنى .. اسمها ايه البنت الحلوه .. اللى مستوية خالص دى..**
دانيلو : **لولـو**
نيجوس : **لولو ..** (يغنى فى نشوة ويهز دانيلو بعنف ..)
دانيلو : (يستيقظ) **جرى ايه يا جدع انت ماتسيبنى انام ..**
نيجوس : **حاضر** (يبتعد محدثا نفسه) **آهى دى الحـلويات ولا بلاش .. الواحد يقرشها قرش .. آه يانى ..**
(يخرج نيجوس .. يستغرق دانيلو فى النوم .. تدخـل فالنسيين وكاميل)
فالنسيين : **المروحة بتاعتى مش لاقياها .. دور عليهـا .. لازم تلاقيها . انت ناسى انك كاتب لى عليها « احبك » .. وانا زى ما انت عارف ست شريفة .. لازم تجيبهـا من تحت طقاطيق الارض ..**
(تنصرف فالنسيين ويبقى كاميل)
كاميـل : **ادور عليها ..**
(يبدا البحث ويصطدم بكنبة دانيلو الذى يستيقظ)
دانيلو : **ايه تانى .. ماتسيبونا ننام ..**
كاميـل : **لا مؤاخذة**
دانيلـو : **سيبونا ننام بقى ..**
كاميـل : **الله .. هو انت ما تخايلتش فى مروحة حريمى ..**
دانيلـو : **اما عجيبة .. بقى تصحينى من عز النوم عشـان تسألنى سؤال بايخ زى ده .. اتخايل فيها ازاى وانا نايم يا حضرة ؟ اتفضل خلينى استريح شوية .. شوية صغيرة .. يا دوب تلات اربع ساعات ..**
كاميـل : **طب نام . نام . آلاقى المروحة دى فين بس ..**
(يخرج كاميل ويرنم دانيلو وهو يهم بالنوم)
دانيلـو : **لولو .. دودو .. جوجو .. فروفرو**
(يتثاءب ويستغرق فى النوم .. يدخل كاسكادا وسـان بريوش)
كاسكادا : **اسمح لى اقولك بصراحة .. انا خلاص .. قطعت كل صداقة مع الستات اللى اعرفهم .. مش فاضـل غير واحده بس متجوزة .. ودى برضه حا اخلص منهـا .. عشان اقدر اتجوز مدام هنا ..**
سان بريوش : **انا كمان كنت سمحت لنفسى اعمل صداقة مع واحدة متجوزة .. لكن حا اطيرها عشان اقدر اتجوز مدام هنا ..**
دانيلـو : **هش ..**
كاسكادا : **انت طمعان فى فلوسها .. مش مكسوف من نفسك ..**
سان بريوش : **أنا طمعان فى الفلوس ما انكرش .. انما المصيبة ان انت كمان طمعان فيها بس من غير كسوف .. وده الفرق بيننا ..**
دانيلـو : **هش ..**
كاسكادا : **انت بتزعق كده ليه ؟**
سان بريوش : **مش انا .. انت اللى بتزعق**
دانيلـو : **هش**
كاسكادا : **ما تزعقش ..**
سان بريوش : **انت اللى بتزعق مش انا**
(يخرج كاسكادا وسان بريوش)



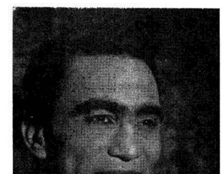
● حسين رياض



● رجينا يوسف



● يوسف عزت



دانيلو : حبة هدوء ياناس .. خللوا الواحد يعرف يعسل له كام ساعة كده ..
(يستغرق فى النوم تدخل هنا يحوطها أربعة رجال)
الرجال : كمان رقصة واحدة .. كمان رقصة واحدة
هنا : من فضلكم حلوا عنى شوية .. لازم استريح يا للا انطرقوا ..
(ينصرف الرجال . هنا تتجه الى اليسار)
اف .. الرقص ده آخر تعب . يا سلام .. مين ده اللى بيشخر كده
(تتجه بالكأس الى الكنبه وتقربه من أنف دانيلو لتوقظه وتسكب عليه بعض محتويات الكأس ..)
دانيلو : دى يظهر حاتمطر ..
(هنا تدفع الكنبة بشدة فينهض مذعورا)
هو الواحد محكوم عليه بقلة الراحة .. مين .. هنا .. لا مؤاخذة ما كانش يصح أناديكى باسمك كده على طول .. وبما انى راجل حقانى اسمح لك تقوليلى مرة يا دانيلو من غير القاب ولا حاجة ..
هنا : أنا نسيت الاسم ده خلاص لدرجة انى ما عدتش اعرف هو يتنطق ازاى .. نام وشخر على كيفك ..
دانيلو : هى عاد فيها نوم .. (يعتدل) وانتى بقى نازله فى باريس اليومين دول ؟
هنا : ايوه .. عاوزه امتع نفسى والحق اللى فاتنى .. ومين عارف يمكن الاقيلى عريس ..
دانيلو : تانى ؟كنت بحسب حكاية الجواز دى ما بتحصلش الا مرة واحدة فى العمر ..
هنا : اذا كان عليك انت ما كانش حد عمره اتجوز ..
دانيلو : اذا كان على أنا يا هنا .. آه لا مؤاخذة .. ماكنتيش بقيتى النهارده أرملة المرحوم السيد جلافارى .. انما مرات النبيل دانيلو .. لكن انتى عارفه بقى تحكمات عمى
هنا : فاهمة .. عمك راجل ارستقراطى .. مش ممكن يسمح لابن أخوه الارستقراطى .. انه ينزل بحبه الارستقراطى .. لواحدة من مستوى الشعب ..
دانيلو : بالعكس .. انتى اللى ما سالتيش فى .. وجريتى على بنكير القصر اللى غواكى بفلوسه .. صحيح أبوكى كان غرقان فى الديون زيى . لكن ده مش معناه ..
هنا : اظن مسألة جوازى دى حاجة تخصنى انا تخص حد تانى قصره يعنى .. أهو كده بقى .. المهم انى النهارده بقيت ارملة .. وأرملة غنية . ودلوقت ..
دانيلو : ايوه ..
هنا : ودلوقت ما عادش لعمك الارستقراطى حجة فى أن ابن أخوه الارستقراطى يطلب ايدى ..
دانيلو : هنا .. لا مؤاخذة مدام هنا .. اذا كنتى فاكره ان فلوسك هى اللى حتفرينى تبقى ما تعرفيش عنى حاجة ابدا .. أبدا ..
هنا : ليه .. مش راجل زيك زى غيرك .. لو حد جه النهارده وقال لى انه بيحبنى لازم أصدقه لانه يا اما بيحبنى صحيح يا اما بيحب فلوسى ..
دانيلو : معاكى حق .. وعشان كده ..
هنا : ايوه ..
دانيلو : وعشان كده عمرى ما حقول لك كلمة احبك ..
هنا : أبدا ..
دانيلو : أبدا ..
(يهم دانيلو بالسير فتناديه)
هنا : دانيلو ..
دانيلو : يعنى لسه بتعرفى تنطقى اسمى
هنا : انت بتهرب منى عشان خايف الكلمة دى تفلت منك ..
دانيلو : عمرى ما فيه حاجة تفلت منى
هنا : ده اعلان حرب ..

دانيلو : اعلان حرب .. (هنا تسقط قفازها) الجوانتى بتاعك .. (يناوله لها)
هنا : قصره يعنى (تلقى القفاز ثانية)
دانيلو : أهو كده بقى .. (يناولها القفاز ويطوى قبضتها عليه)
هنا : انفقنا (تلقى القفاز مرة أخرى)
دانيلو : انفقنا (يعقد القفاز حول معصمها وينصرف)
هنا : (يغيظ) ان ما وريتك .. (تنصرف من الجهة الاخرى)
(يدخل زيتا وكروموف .. من الصدر)
زيتا : (ملوحا بالمروحة فى يده) لا يا عزيزتى .. كروموف . مش ممكن . المروحة دى ..
كروموف : المروحة دى مكتوب عليها اعترافصريح بالحب منواحد لواحدة .. تبقى ضرورى بتاعة مراتى .. هى اللى عنيها زايغة على طول الخط .. المروحة دى دليل قاطع على خيانتها لى تسمح تديها لى .
(تدخل فالنسيين)
فالنسيين : آه انت هنا
زيتا : جيتى فى وقتك يا فالنسيين .. المروحة دى لقناها هنا .
فالنسيين : (على حده) يا خبر .. مروحتى ..
كروموف : المروحة دى مكتوب عليها ((أحبك)) ..
فالنسيين : ك.. ك.. كدة ..
زيتا : دى .. دى .. مروحة مراتى ..
فالنسيين : أبدا .. أبدا
زيتا : أيوه أيوه ... قولى انها بتاعتك أحسن بعدينالراجل يموت مراته .. أنا متأكد انها مروحتك يا عزيزتى .
فالنسيين : أيوه صحيح .. دلوقت بس خدت بالى ..
كروموف : مين اللى كتب لك عليها ((أحبك))
فالنسيين : مين
زيتا : مين يا ترى
فالنسيين : حيكون مين غير جوزى العزيز
زيتا : أيوه صحيح .. حيكون مين غير جوزى العزيز .. قصدى جوزها العزيز ..
فالنسيين : لما اهداها لى
زيتا : أيوه .. لما أهداها لى .. قصدى أهداها لها .. مراتى دى نبيهة تمام ..
كروموف : حيث كده أنا اتطمنت على اذنك يا سيادة السفير أشوف مراتى بتعمل ايه .. أراهنك انهاعمالة تبربش بعنيها لحد من الشبان المايصين (يخرج)
فالنسيين : الحمد لله .. المرة دى انتهت على خير ..
زيتا : ادينى المروحة دى عشان ابقى أردها بنفسىلمدام كروموف ..

فالنسيين : عنك انت .. أردها لها أنا
زيتـــا : (يأخذ المروحة ويضـــعها فى جيبه) لا .. لا .. ما يصحش ..

(يدخل دانيلو وكاميل)

دانيلـــو : يا سيادة السفير .. هانذا
زيتـــا : أخيرا (لزوجته) كان بودى أفضل جنبك فى الحفلة .. لـكن ..
دانيلـو : تسمح لى أقوم بالمهمة دى بالنيابة عنك ..
زيتـــا : لا .. خليك معايا عشان عندى مسالة خطيرة عايـز أكلمك فيها .. اذا سمحت يا سيد كاميل خليك مع مراتى وشوف طلباتها .. اعتبر ده أمر منى بصفتى صاحب الامر ..
فالنسيين : ما دام أمر ما نقدرش نقول لأ (لكاميل) .. المروحة ظهرت ..
كاميـــل : الحمد لله .
فالنسيين : جوزى لقاها
كاميـــل : اعوذ بالله ..

(تنصرف فالنسيين وكاميـــل)

زيتـــا : اتفضل .. استريح (يجلسان الى البار) انت بقالك قد ايه فى السفارة هنا ..
دانيلو : مدة طويلة قوى .. أربعة اشهر ..
زيتـــا : وايه الشغل اللى عملته لغاية دلوقت ..
دانيلو : آه .. ولا حاجه .. ولا حاجه أبدا الحقيقة الشـغل ده عايز موهبة وأنا للاسف ما عنديش الموهبة دى ..
زيتـــا : سمعت انك اتورطت فى كام مبارزة كدة
دانيلو : اصلى ما احبش حد يجرح كرامتى ..
زيتـــا : وبلغنى انك بتلعب قمار كتير
دانيلو : بس دايما اخسر
زيتـــا : وبيقولوا ان وقتك كله بتقضيه مع الستات
دانيلو : سعادتك تعرف لى وظيفة احسن
زيتـــا : ايوه امال
دانيلو : بس مش الطف
زيتـــا (ضاحكا) : طبعا .. طبعا ..
دانيلو : شفت يا صاحبى .. لا مؤاخذة .. يا سيادة السـفير
زيتـــا : وضرورى الستات دول شطبوا على اللى حيلتك ..
دانيلو : ودى عايزه كلام .. آخر تشطيب .. ما تصـورش سيادتك ادين الستات دى تبلع فلوس قد ايه .. خصوصا اذا كانت ادين حلوة صغيرة ..
زيتـــا : حاتقوللى .. انت باين عليك خبير بصنف النســاء (يربت على ظهره)
دانيلو (يربت على ظهره) .. شويه كده .
زيتـــا : عشان كده اخترتك للشغلة المهمة اللى عندى .
دانيلـــو : يا سيادة السفير كله الا الشغل ...
زيتـــا : ما تخافش .. ما حناش عاوزينك تشـتغل بالمرة .. بالعكس احنا بندورعلى راحتك
دانيلو : أهو ده الكلام الجد . طلباتكم .
زيتـــا : تتجـوز
دانيلو : اتجوز .. منين تقول بتدور على راحتى ومنين تقـول لى اتجوز
زيتـــا : الوطن يامرك
دانيلو : الوطن . خلاص . مادام الوطن محتاج لصبيان وبنات نتجوز .. بس مين بقى اللى حاتجيب لنا الخلفة .. قصدى مين الطرف الآخر ..
زيتـــا : عشرين مليون ..
دانيلو : عشرين مليون .. اهو ده الجواز اللى مبنى على الحب صحيح .. مين صاحبة الاصفار دى كلها

زيتـــا : مدام هنا
دانيلو : مدام هنا .. ؟ مش ممكن . انا مستعد اضحى عشان اى واحده تانية لكن دى لأ
زيتـــا : لكن هى ..
دانيلو : مستعد اعمل كل اللى تطلبوه منى وزيادة .. انمـا تقولو لى اتجوزها لايمكن . ولو حتى عشان عشرين مليون .
زيتـــا : ده كلام ما يصحش يصدر عن واحد عنده نخوة وطنيه .. لو سيبنا مدام هنا تتجوز حد من أهل باريس . وطننا العزيز يخسر عشرين مليون .. وده مستحيل نرضى به ..
دانيلـــو : ما دام ده كل اللى يهمكم .. أنا مستعد أمنعه ..
زيتـــا : ازاى
دانيلو : أطير لكم من قدامهاأى واحد يبان فى عينيه انه بيشمشم على الجواز
زيتـــا : كمان لازم تأثر عليها عشان تاخد واحد من اهـــل بلدها .. والافضل ان الشخص ده يكون انت
دانيلو : مستحيل
زيتـــا : عشان ايه
دانيلو : عشان .. عشان .. عشـان انا رسمت لنفسى خطة ما احيدش عنهـا .. وهى انى احب زى ما انا عايز .. واخطب نص نص .. لـكن ساعة ما تخش المسالة فى جواز ازوغ طوالى ..

(تبدأ موسيقى الرقص وتأتى أصوات من الخارج)

أصوات : (من الخارج) ده دور الستات .. ده دور الستات ..

(يدخل عدد من الرجال)

دانيلـو : نبتدى الشغل ..
زيتـــا : شد حيلك

(يخرج زيتـا ، بينما تدخل هنا وحولها كاسكادا وسـان بريوش مع رجال الكورس)

* * *

الـكورس : الســتات تختـــار الرجـالة
تختـــار ترقص مع مين   علشان نهيم اتنين اتنين
يـاريت تشـاورى لـى   وارقص معـــاكى دور
تـزول همـومى لــو تنـــادينى واكــون مسرور

هنـــا : ما عنـديش مــــانع   اختــــــار منـكم
لـكن انا مش عـــاوزه   اشوف منافسه بينكم
ما احبش احراج حـــد   شوفوا غيرى م الستات
انا مش حا ختـــار ولا   ارقــــــص حـــتى

دانيلـــو : لـكن ما فيش واحـــدة تملك .. امـــوالك
الكورس(رجال) : رقصـــة واحـــدة هـــدية من افضـــالك
دانيلو (على حدة) :
لا انا مش ممـكن اطيـــق
دول لازم يخـــلو الطـريق
مســـــتحيل ابقى غـــريق
قولـــوا تانى واترجـــوها
حاجيب كام خدعة وارجع بيها

كاسكادا : دى اهـــانة تجرحنى   وتجرح كل الموجـــــودين
ازاى هى ماترضاش   تختـــــار ترقص مع مـــين
سان بريوش : ياماجاهدوا الستات   وطـالبوا بحقوق الانســـان
واهو حق الانتخاب   اصـــبح للمـرأة كمـــان
كاسكادا : ح اعمـــــل دعـــــــاية
سان بريوش : وانـــــــا كمـــــــان
كاسكادا / سان بريوش : من دلـوقت يبـدأ الاعــلان
كاسكادا : قـــولوا كاســـــكادا

سان بريوش : سان بريوش
كاسكادا / سان بريوش : أنا أولى بالانتخاب
كاسكادا : قولوا كاسكادا
الكورس (رجال) : ده ما ينفعشي
سان بريوش : سان بريوش
الكورس : ده ما يصلحشي
كاسكادا / سان بريوش : أنا أولى بالانتخاب
الكورس (رجال) : انتخبوا أوفى الرجال
هنا : انتم بتلاحقوني ... كأني طير يا صيادين
وسلبتوني الحرية ... ارفض مرة واتنين
ومادام للرقص أصول ... تملى تدى المدعوين
الحق ف الانتخاب ... ح اختار أرقص مع مين
كاسكادا : ح اعمل دعايتي
بريوش : وأنا كمان
هنا : أنا عارفه ان الاعلانات ما بتصدقشي
ولا بتقولشي
ايه الحقيقة للناخبين
أنا محتارة
أنا مش عارفة
اختار مين .. وأهيم مع مين
كاسكادا / بريوش : انتخبوني
الكورس (رجال) : انتخبوا أوفى الرجال
هنا : أنا مستعدة مادام عاوزيني أرقص
ح ارقص وياكم
الكورس (نساء) : الانتخاب للستات
دانيلو مع كورس نساء : ساعدوني دلوقت قوام
تعالوا يا فاتناتي
دعوة الفالس تادينا
أنغام الفالس طافت علينا
بتقدم حنانها وجمالها الينا
تعالوا يا فاتناتي
واشتياق العاشقين
الكورس (نساء) : تعالوا .. نرقص سوا
هنا : أنغام زى الأزهار ... ف ربيع ساحر فتان
والنور هايمان حواليها ... باهر الألوان
لما الكمنجة تقول ... كلامها ياما حلاه
اللحن نداء والرقص دعاء والقلب يهيم وياه
الكورس (نساء) : ما حناش متأخرين
الجميع : تعالوا يا فاتناتي
دعوة الفالس تادينا
أنغام الفالس طافت علينا
بتقدم حنانها وجمالها الينا
تعالوا يا فاتناتي
دا النغم لهفة وحنين
واشتياق العاشقين
تعالوا نرقص سوا
دانيلو : وطنى ما ياخدنيش ... نهارى كله معاه
لكن .. باردون. الليل ... أعيش وحدى وياه
كاسكادا : الرقصة دى من فضلك
بريوش : ستتنى تحت أمرك

هنا : محتارة ازاى اختار
دانيلو (على حدة) : دى الحالة لسه مرار
هنا : طيب .. مين اللى اختاره
فالنسيين : أنا أقول مين تختارى
دانيلو : ده منافس جاى جديد
فالنسيين : ده بيرقص البولكا ... وانا رقصت معاه
ويرقص المازوركا ... والروح تهيم وياه
ويدور على الشمال ... ويلف على اليمين
ورقص الفالس معاه ... كله أحلام وحنين
ح اعمل دعاية ... عشان كاميل
انتخبوا للرقص كاميل
اختاروه
انتخبوه
أحسن واحد تنتخبوه
كاسكادا : انتخبوني
الكورس : ده ما ينفعشي
سان بريوش : انتخبوني
الكورس : ده ما يصلحشي
فالنسيين : انتى تختارى كاميل .. كاميل
كاميل : عاملين دعاية لى كتير
هنا : لا .. مش دعاية كتير
اللى يريده فؤادى . . . .
عامل انه مش رايدني
ولا حتى بده يشوفني
(الى دانيلو) انت اللى اختاره يصاحبنى
دانيلو : ليه تنتخبينى أنا مش ممكن ح أرقص
هنا : ازاى ترفضني
دانيلو : قصدك أنا ده شيء يشرفني
هنا : نرقص سوا
دانيلو : الرقصة دى ملك ايديه ... ولى فيها الحرية
بدون معارضة او كلام
هنا ـ فالنسيين / كاميل ـ سان بريوش ـ الكورس : ح يعمل ايه ؟
دانيلو : الرقصة دى على الاقل تجيب عشر تلاف من الفرنكات
مين يدفعها علشان عرض خيرى
كاميل ـ سان بريوش ـ كاسكادا / الكورس : عشر تلاف
كاسكادا : مش معقول
دانيلو : اللى ح يرقص لازم يدفع
سان بريوش / كاسكادا / الكورس : عشر تلاف
سان بريوش : ده مهبول
دانيلو (على حده) : أهم هربوا قوام
شفتى ازاى هربوا من حواليكي

الكورس رجال : عشر تلاف (يخرجون)
كاسكادا : عشر تلاف (يخرج)
بريوش : ده مش معقول (يخرج)
دانيلو دلوقت مش عاوزين علشان على فلوسهم خايفين
أدى انتى عرفتيهم دلوقت فهمتيهم
كانت الفلوس دى امتحان وكل واحد بان
كاميل : ضرورى أصد الهجوم
ولازم ادفع الفلوس
فالنسيين : خايفه يكون غرام
كاميل : ازاى تغيرى قوام
فالنسيين : يا لله بدون كلام (تجذبه ويخرجان)
دانيلو : كلهم راحو .. وبقيت وحدى .. معاكى
دلوقت أرقص وياكى
هنا : مش راقصة أنا معاك
دانيلو : حقى وكسبته بالانتخاب
هنا : مش عاوزه أرقص وياك يا دى العذاب

دانيلو : صوت الكمان نغم حبيب
للرقص ينادى القلوب
هنا : تعالى فى ايديه
دانيلو : رقصة حنية
(يدخل أفراد الكورس والرقص ...)
الكورس : تعالوا يا فاتنات
دعوة الفالس تنادينا
الجميع : تعالوا يا فاتنات
دعوة الفالس تنادينا
أنغام الفالس طافت علينا
بتقدم حنانها وجمالها الينا
تعالوا يا فاتنات
والنغم لهفة وحنين
واشتياق العاشقين
تعالوا نرقص سوا

((ستار))



● محمد نصار ، يوسف صباغ ●



● أمين فكرى ، خميس صبحى ●



الفصل الثانى

(قصر مدام هنا بباريس)

(تبدأ رقصة الباليه ثم تستمر الرقصة مع الكورس)

الكورس : آه .... آه .... آه ....

هنـــا : ده كان فيــه يـاما كــان
جنيــة عايشــه ف الجبــل
شافها صــياد بين الوديــان
روت حنينــــه بالامـــل
وهــامت عيونه فى صورة عجب
ملامح جميــلة وضــفاير دهب
وعودها لو الغصن شافه يغير
وخطوتها رنة نغم فى عبير
سبحت فيه عنيـــه
وامتنعت هى عليه
ناداهــا من فــؤاد ولهـــان
فيليا يا فيليا غرامى الحزين
صـحاه ف قلبى لهيب الحنين
فيليا انا روحى أسيرة ف هواك
خللينـــى أعـــيش ويـــاك

الكورس : فيليا يا فيليا غـرامى الحزين
صحاه ف قلبى لهيب الحنين

هنـــا : فيليا انا روحى أسيرة ف هواك
خللينـــى أعـــيش ويـــاك

الكورس : آه .. آه .. آه .. آه ..

هنـــا : وعاندت حبيبته نداء الهـوى
وسابت مصيره لعذاب النـوى
يهيم فالجبل وينادى الصخور
يبوح بهـواه للنسيم والطيـور
ما سـالت هى عليــــه
ولا رضيت تيجى اليــه
ناداهـا من فؤاد ولهـــــان
فيليا يا فيليا غــرامى الحزين

الكورس : الليــلة دى تسـهر معـــانا
الافـــــراح
ح نــرقص وتغنى معـــــانا
الافـــــراح
ليـــلة ولا كل الليــــــالى
نحييهـــــا للوطن الغـــالى
ليـــلة ولا كل الليــــــالى
نحييهـــــا للوطن الغـــالى

* * *

زيتـــا : حفلة ابهة .. حاوية من كله

هـــا : انت لسه شفت حاجة .. بينى وبينك انا محضره حتة مفاجأة لدانيلو .. ما تقولليش بقى ..

زيتـــا : ايـه يا تـرى ؟

هنـــا : هو أصله .. زى ما انت عارف .. غاوى ســهر فى الكباريهات .. وخصوصا كباريه مكسيم اللى عمرى ماعتبته لسوء الحظ ..

زيتـــا : أنا بقى عتبته .. لسوء الحظ برضه

نيجـوس : وانا كمان .. بس من حسن الحظ .

هنـــا : وعشان كده وضبنا له كباريه بحق وحقيق .

نيجـوس : بفضل حضرتى

زيتـــا : بارتستات بصحيح ؟

هنـــا : أيـوه

نيجـوس : لولو .. دودو .. جوجو .. مارجو .. فروفرو .. كلو كلو .



● أحمد شكرى ●



● آمال زايد ●



● عباس يونس ●

زيتــــا : انت تعرفهم كلهم ؟
نيجـوس : أمال معرفة أكيدة .. قصدى على قد الماهيةماتستحمل
هنــــا : (توبخه) عيب يا نيجوس (للسفير) يعنى تعمــــل حسابك يا سيادة السفير انك حتتفرج على استعراض الكباريه النهارده بعد العشا على طول (تخرج)
زيتـــا : مدام هنا مهتمة قوى بالنبيل دانيلو .. يبقى الخطة ماشية عال .. أمال هو فين ؟ يكونش بياخد دش تانى ؟
نيجـوس : الحقيقة هو معاند .. بيقول الحفلة ما تهموش
زيتـــا : ازاى الـكلام ده ؟ ما فهمتوش انها حفلة وطنيــــة وضرورى من حضوره
نيجـوس : بصراحة الجماعة دول ابتدوا يتصبونى .. ده كلامه
زيتـــا : دى خيانة .. خيانة عظمى .. جزاءها الموت
نيجـوس : الكلام ده اذا الخاين اتقفش .. وانا ما حدش يقـدر يقفشنى ... ده كلامه
زيتـــا : يعنى ما هوش جاى
نيجـوس : مافيش قوة فى الدنيا تقدر تجرجرنى على هنا .. حتى لو كانت القوة دى ستين تور .. وسيادتك معاهم .. ده كلامه
زيتـــا : باختصـــار ما هوش جاى
نيجـوس : ده كـــلامه
(يدخل دانيلو)
دانيلـو : ادينى جيت اهه
نيجـوس : ده كلامــه
زيتـــا : ده صحيح
دانيلـو : طيرت لك كام واحد من اللى بيحرجموا حواليها
زيتـــا : انت ما تنفعش أبدا فى السلك الدبلوماسى يا عزيزى
دانيلـو : من بقك لباب السما
زيتـــا : تعرف مين أكبر خطر على مدام هنا ؟ كاميل
دانيلـو : كاميـــل ؟
زيتـــا : بس نفسى الاقيله نقطة ضعف اقفشه منها
نيجـوس : ممكن . السيد كامبل غرقان فى الحب لشوشته ..
زيتـــا : غرقان فى الحب ؟ مع مين ؟
نيجـوس : مع واحده ست
زيتـــا : بالذمة ايه ؟.
نهجـوس : بعد اذن السيادة .. الست اللى هو بيحبها دى .. متجوزة ..
زيتـــا : وتبقى مين الست دى ؟
نيجـوس : تبقى مرا .. مرا .. مرا .. ماقاليش اسمها
زيتـــا : لسوء الحظ .. لكن ضرورى حا اعرفها بوســـائلى الدبلوماسية الخاصة .. واول ما نحط ايدنا على الســت اللعب دى .. ضرورى من اننا نخليه يتجوزها ..
دانيلـو : ضرورى
نيجـوس : يتجوزها ؟ يا خبر مقندل .. الراجل خرف
دانيلـو : لكن .. ولا مؤاخذة يعنى .. جوزها مش جايز يعترض
زيتـــا : سيب جوزها ده على
نيجـوس : الراجل خرف مفيش كلام
زيتـــا : تلاقيه راجل دغف ولا هو دريان ان مراته بتضحك عليه
نيجـوس : فى دى معاك حق
زيتـــا : بيتهيأ لى ان مراتى لها دلال على كامبل ما اعرفش ليه
نيجـوس : بيتهيأ له .. الراجل خرف يا هوه
زيتـــا : احنا نسوقها على كامبل عشان تخليه يتجوز الســت المجهولة اللى بيحبها ويصرف نظر عن هنـــا .. نيجوس . بلغ الست حرمنا تنتظرنى عشان عايزها فى موضوع مهم ..
نيجـوس : يا سلام على الدبلوماسية (يخرج)
زيتـــا : همتك معايا بقى عشان نكتشف الست اياها .. عندى حاجة يمكن توصلنا .. المروحة دى على ما اظن بتــــاعة مدام كروموف .. مكتوب عليها بصريح العبارة « احبك » مين عارف ؟ كل شىء جايز .. يمكن هى .. خليك حويط.. انت مش فارس ؟ اهجم على العدو .. بس خليــك تعلب حويط (يخرج)
دانيلـو : نفكر بعقل .. الخط خط كامبل .. وكامبل كانبيدور على مروحة امبارح .. نبتدى الهجـــوم .. (يجلس الى البيانو) بيقولوا فى غنيوة الفرسان :
هيلا هوب هيلا هـــوب يا للى عقلك خـــاب
ده كلام لازم يتغير .. نصلحه :
هيلا هوب هيلا هـــوب يا للى عقلك طـــاب
(تدخل أولجا برفقة اثنين من المدعوين من أعلى اليسار)
بس .. آدى مدام كروموف جايه اهـــه . مدام كروموف .. تسمحى بكلمة . دلوقت نتاكد اذا كانت المروحــة دى بتاعتها ولا لا ...
(تستأذن أولجا من المدعوين فينصرفان)
اولجـــا : دانيلـــو ..

دانيلو : مفيش حاجه ضايعه منك ؟
اولجا : انا ؟ .. لا
دانيلو : لا فيه .. قلبك .. ومعاه حاجه صغيرة ..
اولجا : قصدك ايه ؟
دانيلو : (على حده) هي مفيش كلام .. (يخاطب أولجا) اطمنى سرك فى بير .. أنا كل قصدى احذرك انه ناوى يتجوز واحده تانيه .. مدام هنا ..
اولجا : مين ؟ سان بريوش ؟
دانيلو : ايه ؟
اولجا : أشكرك .. اشكرك جدا (تخرج مسرعة)
دانيلو : سان بريوش لايف عليها .. أهى دى جديدة على .. نهايته ..
(يعود للبيانو)
هيلا هوب هيلا هوب يا للى عقلك طاب
(تدخل سيلفيانا)
بس .. مدام بوجدانوفتش .. يمكن تطلع هى صاحبة المروحة .. ولا مؤاخذة .. مفيش حاجة ضاعت منك ؟
سيلفيانا : انا ؟ لا
دانيلو : لا فيه .. قلبك .. ومعاه حاجة تطبق على بعضها ..
سيلفيانا : مش فاهمة
دانيلو (على حده) : هى بعينها (يخاطب سيلفيانا) اطمنى .. سرك فى بير .. أنا كل قصدى احذرك انه ناوى يتجوز واحدة تانية .. مدام هنا
سيلفيانا : كاسكادا ؟
دانيلو : كاسكادا ؟
سيلفيانا : أشكرك .. أشكرك جدا .. (تخرج مسرعة)
دانيلو : كاسكادا يبقى ماشى معاها ؟ عجيبة ؟ ولسه ياما فيه حاجات تشرح .. مين عارف لو الواحد فضل يدور كده حيوصل لفين ؟ انما مين بس اللى كتب الاعتراف الغرامى ده على المروحة المهببه دى ؟ كاميل .. ولا حد تانى ؟
(يعود للبيانو)
هيلا هوب هيلا هوب يا للى عقلك طاب
(تدخل براسكوفيا من خلفه وتتأمل المروحة)
براسكوفيا : الله .. مروحة ظريفة قوى
دانيلو (على حده) : معقولة دى ؟ (يخاطب براسكوفيا) المروحة دى مكتوب عليها « أحبك »
براسكوفيا : أوه ..
دانيلو : اسمحيلى أحطها فى ايد صاحبتها ..
براسكوفيا : أخيرا ..
دانيلو : أخيرا ؟..
براسكوفيا : يا ترى كان بيتهيأ لك ولا كنت واخد بالك ؟
دانيلو : من عواطفك الرقيقة يعنى ؟
براسكوفيا : آه طبعا ..
دانيلو : آه طبعا ..
براسكوفيا : كان لازم حبيبى يوم وتحس بى يا دانيلو
دانيلو : ايه ؟
براسكوفيا : ما تعرفش انت شاغل قلبى ازاى يا دانيلو
دانيلو : مين ؟ أنا ؟ الحكاية فيها غلط .. ناولينى المروحة ناولى .. قال شاغل قلبها قال .. شغلك عزرائيل ..
براسكوفيا : تدينى كام سنة ؟
دانيلو : مؤبد .. الحقى .. جوزك بيبص النواحى دى
براسكوفيا : أرجوك تكتم السر (يدخل بريتشيتش)
بريتشيتش : اننى هنا وأنا بدور عليكى يا حياتى
براسكوفيا : يا لله قدامى .. للامام سر .. (يخرج بريتشيتش تتبعه براسكوفيا بعد أن تلقى قبلة لدانيلو)
دانيلو : اف .. اما حتة مقلب .. الحمد لله اللى قدرنا نخلص منها .. بقى مش حا اعرف مروحة مين دى يا عالم ..
(يعود الى البيانو)

هيلا هوب هيلا هوب يا للى عقلك طاب
(تدخل هنا)

هنا : أهلا ... ده فارسنا هنا
شوفى حالك يا هنا
يا ترى صحيح عاشق
ولا ما هو صادق
اوعى يا حلوه تخليه
يجرى منك وتسيبيه
ده يا حلوه يمكن
هو عريس أحلامك

دانيلو : دى الحلوة بتنظر له
عاوزه قلبه يحن
هنا : هى من غير ولا كلمة
بتقول أنا أهواه
لكن هو مش فاهم
ولا شايف نارها
عاوز يجرى عاوز يهرب
ايه تعمل وياه

هنا / دانيلو : لكن هو مش فاهم
ولا شايف نارها
عاوز يجرى عاوز يهرب
تعمل ايه وياه

* * *

هنا : انت كل ما تشوفنى تزوغ ليه ؟
دانيلو : دى خطة حربية .. مناورة خفيفة
هنا : بس الفارس الشجاع ما يعملش مناورات .. يهجم على طول
دانيلو : نفسى اهجم .. واهجم بقوة كمان
هنا : حد حايشك .. اهجم
دانيلو : كاشش ..
هنا : عاوز يجرى عاوز يهرب ايه تعمل وياه
(يخرج دانيلو من جانب وهنا من الجانب الآخر)
(يدخل كاسكادا وسان بريوش)
كاسكادا : ده آخر انذار .. سيبك من الارملة .. أنا ما حدش يغلبنى فى ضرب السيف ..
سان بريوش : وأنا نشانى ما يخيبش .. ابعد عنها أحسن لك ..
(يعود دانيلو)
دانيلو : سيادتكم ناوين تتبارزوا ؟ على كيفكم .. بس يكون فى علمكم انى حاكشف سركم لمدام هنا ..
كاسكادا : سرنا ؟
سان بريوش : سرنا ؟
دانيلو : أيوه سركم .. حقول لها جايز تحصل مبارزة النهارده بين الفيكونت كاسكادا ولا مؤاخذة .. والسيدبوجدانوفتش
كاسكادا : بوجدانوفتش ؟
دانيلو : أصله عرف اللى بينك وبين مراته ..
كاسكادا : يا نهار زى بعضه
(يكتب بطاقة وينادى الخادم ويناولها له)
سان بريوش : يظهر قلت للفيكونت اخبار تفرح
دانيلو : وعندى أخبار تفرحك انت كمان .. مدام هنا حيوصلها انه يمكن تحصل مبارزه النهارده ولا مؤاخذةبينك وبين السيد كروموف
سان بريوش : كروموف ؟
دانيلو : أصله عرف كل اللى بينك وبين مراته
سان بريوش : يا خبر زى بعضه
(يكتب بطاقه وينادى الخادم ويناولها له)
(يدخل كروموف وبوجدانوفتش ومعهما ٤ من الكورال)

دانيلو : كروموف .. بوجدانوفتش .. جيتم فى الـوقت المناسب
سان بريوش : خليك ذوق
كاسكادا : اوعى تلبخ
كروموف : بتعملوا ايه هنا ؟
دانيلو : كنت باتناقش مع حضرات السادة فى مسالة خطيـرة قوى .. ايه يكون تصرف الزوج اذا عـرف ان مراته بتلعب بيه
بوجدانوفتش : هاها .. الحمد لله .. دى حاجه ماتخصنيش
كروموف : مراته بتلعب بيه .. لازم مراتى ..
(يخرج كروموف مسرعا يتبعه بوجدانوفتش)
دانيلو : يا ويلنا يا رجاله من ألاعيب الستات .. لا نقدر نفهمهم ولا نقدر نستغنى عنهم . نعمل ايه للستات ..
الجميع : نعمل ايه للستات . نفكر
دانيلو : نعمـــل ايـــه
سان بريوش / كاسكادا / الكورس : للســـتات
دانيلو : نعـــاملهم
سان بريوش / كاسكادا / الكورس : بـــس ازاى
دانيلو : ما لهومش معـاملة واحدة تنفـع كل الســتات
كاسكادا : يبقـــوا ازاى
دانيلو / سان بريوش / كاسكادا / الكورس : مخلصـــين
كاسكادا : يبقـــوا ازاى ؟
مخلصـــين
كاسكادا / سان بريوش / دانيلو : مسألة ما حـدش يعـرفها
دانيلو / سان بريوش / كاسكادا / الكورس : ما حـدش يعرفهـا
دانيلو : فيـه واحدة تأسرها المجـاملة
الكورس : كـده كـده وكـده
كاسكادا : لازم تبالـغ ف المعـاملة
الكورس : كـده كـده وكـده
سان بريوش: بعـدين لو انت هجـرت مـرة
الكورس : تبقى ملهـوفة عليـك
دانيلو : والتـانية تحتـاج الحنـان
الكورس : كـده كـده وكـده
دانيلو : والتـالته بتحـب المعـاندة
الكورس : كـده كـده وكـده
دانيلو : والرابعـة يعجبهـا التقيل
الكورس : كـده كـده وكـده
دانيلو : والخامسـة للدلـع تميـل
الكورس : كـده كـده وكـده
دانيلو : وغيـر كـده ستـات تقـول
الكورس : آه ... آه ... آه ...
دانيلو : مستحيل تفهم كل الستات
سان بريوش : ولا تعـرف ميـول الســتات
كاسكادا : كل واحـدة مليانه اسـرار
الكورس : يا سـلام يا سلام م الستات

واحدة شقرا والتانية سـمرا
واللى عيونها زرقـاء أو خضرا
مهما كانوا الستات الـوان
احنـا نعيش بهـوى الستات
الكورس : يا سـلام يا سـلام
يا سـلام يا سـلام
يا سـلام يا سـلام
من الســـتات
دانيلو : مستحيل تفهـم كل الستات
سان بريوش : لا تعـرف ميـول الســتات
كاسكادا : كل واحـدة مليانه أسـرار
الكورس : يا سلام يا سلام من الستات
واحـدة شقرا والتانية سـمرا
واللى عيـونها زرقـاء أو خضرا
مهمـا كانـوا الستات الـوان
احنـا نعيش بهـوى الستات
الكورس : يا سلام يا سلام
يا سلام يا سلام
يا سلام يا سلام
من الســـتات
(تدخل هنا والخادم)
الخادم : الفيكونت كاسكادا والسيد سـان بريوش سـابوا لسيادتكم الكروتة دى عشان مستعجلين ..
هنـا : ماتخليهمش يمشوا ..
(يخرج الخادم .. ويدخل دانيلو)
هنـا : انت بتطفش الضيوف بتوعى ليه ؟ ادى كمان اعتذارمن كاسكادا وسان بريوش قال ايه مضطرين ينسحبوا عشان وراهم شغل .. أحب افهمك انك تاعب روحك وبتحلق على ناس مفيش منهم ضرر .. اللى يتخاف منهم صـحيح لسه هنا ..
دانيلو : لسه هنا ؟ وراهم لغاية ما يطرقوا
هنـا : عشان ايه ده كله ؟
دانيلو : تسلية .. رياضة .. مزاج
هنـا : ده حتى لو كنت صحيح ما بتحبنيش ..
دانيلو : مستحيل
هنـا : بايخ .. حتى لو كنت صحيح مابتحبنيش ..
دانيلو : من رابع المستحيلات
هنـا : يبقى على الاقل لازم تنصحنى اتجـوز الشخص اللى نقيته .. (على حدة) دلوقت ينطق
دانيلو : انتى نقيتى خلاص ؟ يبقى انتهينا .. اتجوزى اللى يعجبـك .. فلان علان .. النهارده بكره .. زى مايريحك ومحل ما يريحك .. تاكدى ان دى حاجة ما تضايقنيش .. ما تضايقنيش أبدا .. ازاى ده ؟ فيه حاجه مضايقانى ..
(يخرج المروحة ويلقيها غاضبا) مروحة الهم دى ..
هنـا : وليه متنرفز بالشكل ده ؟
دانيلو : مبروك مقدما
هنـا : كتر خيرك .. ابقى شرفنا فى الفرح
دانيلو : ضرورى .. وحااصلهل لك الحفلة كمان
هنـا : اوعى تكون غيران
دانيلو : ايـوه
هنـا : صـحيح ؟
دانيلو : ايوه غيران .. بس دى غيرة عمومى مش بسـببك لوحدك .. مرض مزمن عندى .. أغير من أى واحـدة تبص لراجل .. يعنى مفيش داعى تنبسطى قوى كده
هنـا : حا انبسط من ايه يا حسرة
دانيلو : جـد ؟
هنـا : نفسى تعرف

دانيلـو : **ايـــه ؟**
هنـــا : **نفسى تفهـم**
دانيلـو : **ايـــه ؟**
هنـــا : **انت ..**
دانيلـو : **ايـــه ؟**
هنـــا : **ولا حاجة ..**

(تتجه الى المقعد وتمسك بالمروحة .. بينما يتجه دانيلو للناحية الاخرى)

« أحبك » .. آه .. فهمت .. هو حط لى المروحة هنا مخصوص عشان اقرأ اللى عليها .. مسكين .. مش قادر يصرخ .. أنا حاخليه ينطق .. قصره يعنى.. اهو كده بقى (تخاطب دانيلو) **يا ترى هديت خلاص ..**

دانيلـو : **طول عمرى هادى**
هنـــا : **يبقى اقدر أقولك انى حا اتجنس .. قصـــدى يعنى حا اتجوز واحد من هنا**
دانيلـو : **رحنا فى داهية .. ضاعوا القرشين**
هنـــا : **الاول عاوزه اتعرف على حياة الليل فى باريس .. ايـه احسن الملاهى اللى هنا ؟**
دانيلو : **وعلى ايه ؟ ما كفاية تشرفى مع الزوج المحترم الكام حفلة اللى بتعملها السفارة ..**
هنـــا : لا لا .. عايزه حاجه دمها خفيف
دانيلـو : **فعلا .. حفلاتنا تقيله حبتين .. قدامك بقى المحلات اللى بتقدم رقصات شعبية .. وجايز تصادف حد يقـرب ناحيتك ويطلب منك ترقصى معاه ..**

(يرقصان معا رقصة شعبية ثم رقصة الفجر)

هنـــا : **لا . دى حاجه متعبة قوى .. ولغاية هنا بقى اقول لجوزى .. يا عزيزى دا ..**
دانيلـو : **دانيلـو ؟**
هنـــا : **دا جوبير .. أنا مش جايه باريس عشان أضيع وقتى فى الكلام الفارغ ده .. يللا بينا نروح حتة تانية**

دانيلـو : **يروح واخدك على كباريه مكسيم .. لانه معروف هناك**

ولـما ييجى الليـل — أروح ملهى مكسيم
واحس براحة وميل — للبنـات الحلوين

تشوفى بعنيكى بنات الليل فى رقصاتهم المدهشة .. وساعة ما تخشى من الباب ويشوفوكى الزباين .. يقولوا كلهـم فى نفس واحد .. ها ها .. دى لازم لقطة جـــديدة .. وتفضل عنيهم مبحلقة فيكى .. وتعزف الموسيقى فالس كبير يخلى الواحد يسرح فى الخيال وينسى نفسه ..

(يرقصـــان الفـــالس)

هنـــا : **لا لا .. دى حاجة تخوف .. ده بيخلى الواحدة تسرح بصحيح .. أنا حا أوديك مكان تشوف فيه رقص من فينا**

(يخرجان)

(الرقصة الثنائية . ثم يدخل زيتا ودانيلو)

زيتـــا : **عرفت مين الست المتجوزة اللى بيحبها كاميل ؟**
دانيلـو : **للأسف لسه ..**
زيتـــا : **لسه ؟ أنا بقى حاجيب قرارها حالا .. أصلى سلطت مراتى على كاميل عشان تعرف ميته وتكشف ستره .. أهم جايين سوا أهم .. يا سلام .. شوف عمالة تلاغيه ازاى .. دى سياسية اصيلة .. أراهنـــك انه ضرورى حايطب ويعترف لها باسم الست اللى بيحبها ..**

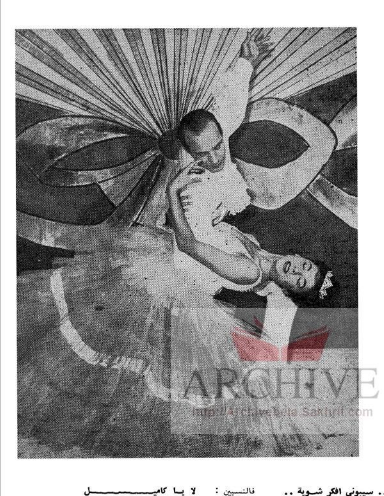
(يدخل نيجـــوس)

نيجـوس : **تلغراف مستعجل**
زيتـــا : **من الوزارة .. ده بالشفرة .. خد فكه ..**
نيجوس (يحاول فك الشفرة) : **المقلوب**
زيتـــا : **مقلوب ايه يا مغفل .. المطلوب**
نيجـوس : **ايوه صحيح المطلوب .. ارسال تقرير للغفير ..**
زيتـــا : **للمدير للمدير**
نيجـوس : **مظبوط .. بخصوص .. بخصوص .. ايد الهون**
زيتـــا : **العشرين مليون يا غبى ..**
نيجـوس : **مظبوط .. العشرين مليون يا غبى**

● لطفى عبد الحميد



● عبد المنعم بسيونى



الثنائى الراقص

● دولوريس لنج

● يورى تاجونوف

زيتا : الحكاية دخلت فى الجد .. سيبونى افكر شوية .. اسمعوا .. الساعة دلوقت تمانية الا ربع نتقابل سوا الساعة تمانية تمام فى الكشك اللى فى الجنينة عشان نتكلم على رواقة من غير ما حد يزعجنا .. وندبر نفسنا فى مسألة التقدير دى ..

نيجوس : أمر سيادتك .. الساعة تمانية فى الكشك .. (يخرج)

زيتا : شوف يا دانيلو .. مراتى مزنقه على كاميل ومش عايزه تسيبه .. ست بتشغل مخها دول جايين على هنا .. تعال بينا احنا عشان ما نعكننش عليهم ..

دانيلو : ايوه صحيح .. لازم نديها فرصة ..

(يخرجان .. يدخل كاميل وفالنسيين)

كاميل : ارجوكى على الاقل تدينى تذكار افتكرك بيه

فالنسيين : تذكار ..

كاميل : الله .. دى مروحتك هنا اهه ..

فالنسيين : الحمد لله .. تقدر تاخدها تذكار .. معاك قلم

(يعطيها قلما فتكتب شيئا على المروحة) اتفضل ..

كاميل (يقرأ ما كتبته) : « أنا زوجة شريفة » .. أنا عارف كويس ..

* * *

فالنسيين : لا يا كاميل

كاميل : ليه يا حياتى

فالنسيين : اسمع منى وافهم كلامى
جوازك من هنا حالا مرادى

كاميل : اللى تريديه هو المنى يا غرامى

فالنسيين : ما تصدقنى وتطاوعنى
وتساعدنى أنسى هواك
ليه تحاورنى وتلاوعنى
والواجب انى أنساك

كاميل : هو الهوى معاكى عذابى

فالنسيين : ما بين ايديك انا وشبابى

كاميل : روحى انا قلبى انا

فالنسيين : ابعد عنى حد يشوفنى

كاميل : فين امانينا

فالنسيين : مش هنا يا كاميل

كاميل : حبى .. منى قلبى

(يقتربان من الكشك)

كاميل : شايف فى المكان ده عش أمانينا
هادى والغرام اليه يناديشا

دعـــوة الهـــوى
للقلبـــين ســـوا
شـايف فى المكان ده عش أمانينـا

فالنسيين : آه يـانى .. غلبتنى ويـــاك
كاميـل : يا لله ياحياتى دا الحب داعينا
فالنسيين : نـادى قلبى صـوت هـواك
كاميـل : دعــوة الهـــوى
فالنسيين : للقلبــين ســـوا
يا لله يا حيـــاتى نـروى أمانينـا

(يختفيان داخل الكشك)

* * *

(يدخل نيجوس ويشاهدهما وهما يختفيان فى الكشك)

نيجوس : البارونة والسيد كاميل فى الكشك .. عال .. طبلت .. وادى البارون كمان وصل .. طربقت .

(يدخل زيتـا)

زيتـا : نيجوس .. الساعة دلوقت تمانية بالظبط .. دانيلو ما جاش ؟ خش افتح الكشك وولع النور .. واقف ليه ؟. بقولك ولع
نيجوس : ما انا مولع اهه
زيتـا : ما تسمع الكلام
نيجوس : بعد .. اذن السيادة
زيتـا : بقولك افتح الكشك ..
نيجوس : مشـغول
زيتـا : مشـغول ؟
نيجوس : ايوه .. فيه واحدة ست قصدى لا .. مفيش حد
زيتـا : آه .. واحدة ست
نيجوس : لا لا .. قصدى ايوه ايوه .. لكن لكن
زيتـا : عرفت مين الله جوه .. دانيلو
نيجوس : دانيلو ؟ لا .. كاميل
زيتـا : كاميل ؟ مع واحده ست ؟ عظيم .. انت تستحق وسام .. خلاص خلاص .. بقى عرفنا الست المتجوزة اللى هو ماشى معاها
نيجوس : ما هى دى المصيبة
زيتـا : اسمع .. الكشك له باب تانى .. اجرى اقفله بسرعة
نيجوس (على حده وهو يسرع بالخروج فكرة) : أطلعهم الاول وبعدين اقفل الباب

(يدخل دانيلو)

زيتـا : تعالى يا عزيزى تعالى .. ظبطنا الست بتاعة كاميل
دانيلو : مـين ؟
زيتـا : لسه ما اعرفش .. هى جوه معـــاه فى الكشك .. والكشك مقفول بالمفتاح .. تعالى لما نصنت عليهم
دانيلو : ما يصحش
زيتـا : ما حدش حايشوفنا .. انا سامع حس .. بيكلمها
دانيلو : وده وقت كلام المغفل
زيتـا : بيقول لها على الجوازه اللىحايشربها عشانخاطرها..
دانيلو : وهى ؟
زيتـا : استنى أما ابص من خرم الباب
دانيلو : عيب ما يصحش
زيتـا : بلا عيب بلا بتاع .. خليك عملى (ينظر) مش ممكن ..مش ممكن
دانيلو : فيـه ايه ؟
زيتـا : مش شايف وشها كويس
دانيلو : راح فـين ؟
زيتـا : اصلها واقفه وضهرها للباب .. ميه الميه دى مرات كروموف الجحش .. استنى استنى .. اهى بتلف اهه..
دانيلو : هـه ؟
زيتـا : آه .. آه ..

دانيلو : مـين ؟
زيتـا : مراتى
دانيلو : مراتك ؟
زيتـا : طلعت أنا كروموف الجحش

(يلتقى نيجوس دون ان يراه الاخران بمدام هنـا ، ويسر اليها ببعض كلمات سريعة تتسلل على أثرها الى الكشك .. ثم لا تلبث فالنسيين أن تسترق الخطى خارجة من الباب الخلفى للكشك)

دانيلو : مراتك انت مع كاميل .. لازم سعادتك غلطان ..
زيتـا : ياريت
دانيلو : على كل حال فيه حاجة واحدة تعزيك على ما بلاك .. وهو انك بتتعذب فى سبيل غاية نبيلة ..
زيتـا : بلا نبيلة بلا نيلة (يطرق باب الكشك) افتـح .. افتـح ..
دانيلو : يا دى المرمطة يا بلرونة
زيتـا : افتح .. افتح

(يفتح باب الكشك وتخرج هنا وكاميل)

* * *

دانيلو : هنـــا وكاميل
هنـا : انتم عايزين منا ايه ؟
زيتـا : أنا مش أعمى أنا شفت مراتى جوا أمال مراتى فين

(يدخل نيجوس وفالنسيين وخلفهما سان بريوش وكاسكادا)

فالنسيين : تطلب ايـه ؟
زيتـا : أنا مش فاهم حاجه يا ناس
فالنسيين : ايه اللى حصل ؟
زيتـا : أنا شفت واحدة ست زى مراتى لما بصيت من خـرم البـاب
هنـا : الست دى تبقى أنـــا
دانيلو : هنــــا
زيتـا : أنا متأكد اللى كانت فى الكشك دى تبقى مراتى
هنـا : عزيزى كاميل قول للبارون والكل ايه اللى حصل بينى وبينك جوا
زيتـا : نفسى اسمع حا يقول ايه

* * *

كاميـل : الهـوى زهرة شـبابى
سرى فيهـا الربيـع
بالفرح تسـعد فؤادى
وتعـذبه الدمـوع
قلبى عصـفور يغنى
هـواه بين الضـلوع
تفرقهـا الدمـوع
قلبى عصـفور يغنى
هـواه بين الضـلوع
خـايف على السـعادة

هنـا : الشـك زال خلاص وارتاح
سكتت الامه وارتـاح
فالنسيين : يا هلترى نسى الأيـام
فاضت بأجمل الاحلام

دانيلو / سان بريوش / كاسكادا : آه .... آه .... آه ....

كاميـل : لكن زهرة غرامى
شربت نور الوصال
واتفسرت احلامى
ف جنة الآمـال
انت على ايـامى
ربيـع من الجمـال
والخيـال

هنـــا : ليــه ســاكت ليــه ؟
ما تقــول رايك ايــه ؟
ويـا ترى ح تعمــل ايــه ؟
قـول . انت ساكت ليــه ؟
شــىء غــريب

فالنسيين : لا .. حبــه لى انا مش لهـــا
وغناه لى انا .. وان كان لهـــا
انا سمعاه .. وصوته ف قلبى حنين
عاشـــــقين

دانيلـو / كاسـكادا / سانبريوش : آه .... آه .... آه ....

* * *

(يدخل بقية ضيوف الحفلة)

هنـا : اديكم عرفتم ايه اللى حصل بالظبط .. لكن لسه فيه حاجه مهمة ما عرفتوهاش

* * *

هنـا : الحاجه دى حاقولها حـالا
الكورس : يا ترى ايه يا ترى ايــه
هنا : خطبــة كاميــل الليــلة
. . . . الليــلة
باركـــوا وهنـــوا
كاميل : ايــه ده . . . . ؟
فالنسيين : لأ . . . . . . لأ . . . . . .
هنا : وأنا عروســـته
الكورس : أخبارعجبياناس..
كاميل : مدهـــــش
فالنسيين : مدهـــــش
كاسكادا / سانبريوش : مدهـــــش
فالنسيين : مدهـــــش
هنا : حيـلة ونفعـت
وأثـرها جميـل
الكورس : مبروك يا اخـوانا
دانيلو : عليــك اللعنـــة يا ملايينها
فالنسيين : راحت والله فلوسها وملايينها
كاميل : ده مســتحيل
وشىء ماهوش معقول
هنا : أمال عاوزنانفضحها؟
فالنسيين : بصحيح رايداه ؟
عـاوز تتجـوز ؟
هنا : أيـوه رايـداه
فالنسيين : مش موافقه ع اللى عـاوزاه
هنا : وانـــت ؟
دانيلو : وليــه أعارض هاتف الغــرام ؟
انا أبارك من فؤادى واهدى السلام
هنا : هــوه ده رايــك ؟
دانيلو : أيـــوه ده رأيى
وانا من قلبى راضى ســعيد
لو تعـرفوا ايــه السبب ؟
راح العجـــب
تفتـكروا ايـــه ؟
دى خطـــبه للســتات
ماشـية عليهــا ؟
هنا : انا عازماكم كلكم على حفلة جوازى بكره
زواجنا ده ح يكون ســعيد
على نظــام باريس
هو ينـــادينى يقـول مدام
على نظــام باريس

وارد انا اقـــول مســيو
على نظــام باريس
واحبـــه انـــا ويحبنـــى
على نظــام باريس
لكن نبقى على نظــام باريس
حر وحره على نظام باريس
ده نظام ف العيشة يسعدنى
وان ما كانش الزواج حــرية
مش ممكن عيشتى تبقى هنيــه

كاميل / الكورس : لكن هــم على نظام باريس
حر وحره على نظام باريس
هنا : آه .... آه .... آه ....
فالنسيين : آه .... آه .... آه ....
هنا : ده نظام ف العيشة يسعدنى
فالنسيين : ونظام العيشــة ده ف باريس
كاميل / الكورس : ونظام العيشة ده ف باريس
هنا / فالنسيين : دايما يعطى الحــرية للازواج
فالنسيين / كاميل / هنا : يعطى الحرية فى سلام
هنا / فالنسيين : دايما يعطى الحــرية للازواج
فالنسيين : زواجهم ده ح يكون ســعيد
هنا : على نظـــام بـــاريس
فالنسيين : تقول له أيـوة يقـول ده لا
هنا : على نظـــام بـــاريس
فالنسيين : يقـــولوا احنـــا متفقـين
هنا : على نظـــام بـــاريس
فالنسيين : يطلقـــوا فى ثانيتـــين
هنا : على نظـــام بـــاريس
فالنسيين / هنا : احســـن حاجـــه
هو نظـــام بـــاريس
حـــر وحـــره
على نظام بـــاريس
ده نظام ف العيشة يسعدنى
وان ما كانش الزواج حــرية
مش ممكن عيشتى تبقى هنيــه

كاميل / فالنسيين / الكورس : لكن هــم على نظام باريس
حره وحره على نظام باريس
هنا : والحـرية دى بتعجبنـــى
فالنسيين : والحـــرية دى ف بـاريس
هنا : ده نظام ف العيشة يسعدنى
فالنسيين : ونظام العشــة ده ف باريس
كاميل / كورس : ونظام العيشة ده ف باريس
هنا / فالنسيين : آه . . . .
كورس / كاميل / هنا / فالنسيين : دايما يعطى الحــرية للازواج
دانيلو : قلبى بتغلى فيــه النــار
مش قادر اصبر على النــار



● مستحيل تفهم كل الستات ولا تعرف ميول الستات ●

شيء كتير
ده شيء كتير
والغضب زى الحريق
لكن لازم قلبي يطيق
لازم اتكلم ف هدوء
عشان خطوبتك يامليحة النساء
ح احكى حكاية . .

هنا : ارجوك تحكيها كلها
دى القصص تسلينى واحبها

دانليو : طب اسمعى
كان فيه ياما كان
اميرة وأمير
الاثنين حلوين
والحب كان بينهم
خميلة
هاموا ف جنتها الاثنين
وكان الامير
ما يتكلمشي عن حبه
لاميرة الحلوين
زعلت الاميرة من صمته
عاوزه تسمع كلمة غرام ؟
لكن صاحبها دنه ساكت
ظنت بان الهوى زال
غضبت عليه والغضب ده نار
رمت نفسها ف المرار
راحت تتجوز واحد تانى
فاكره ان الاميركان غدار
والاميركان شوق قلبه
ازهار
وهى كانت عاى نار . . . .
لكن تصرفها كان قاسى
واهانه جرحت هواه
قال لها ان كان قلبك ناسى
انا قلبى نسى وياه . . . .
مبروك زواجك دى قلوبنا
تتمنى تعيش سعيدة معاه
وسابها الامير ، وسافر . . .
وأنا كمان ماشى وراه . . . .

هنا : وفين رايح ؟ على فين ؟

دانيلو : رايح على فين ؟.. بتسالينى رايح على فين .. أنا رايح على بار مكسيم
انا رايح بار مكسيم
راحتى ح الاقيها هناك
واغازل فى الستات
وادلع ف البنات
لولو ـ دود ـ جوجو
كلوكلو ـ مارجو ـ فرو فرو
الله ينسونى متاعبى
واللى جرى هنا . .

هنا : ده هواه لى ظاهر تمام
احنا نبقى على نظام باريس
حر وحره على نظام باريس
ده نظام ف العيشه يسعدنى
وان ما كانش الزواج حرية
مش ممكن عيشتى تبقى هنيه

كاميل / فالنسيين / الكورس :
لكن هم على نظام باريس
حر وحره على نظام باريس

هنا : والحرية دى بتعجبنى

فالنسيين : والحرية دى فى باريس

هنا : ده نظام ف العيشة يسعدنى
ونظام العيشة ده ف باريس

كاميل / كورس : ونظام العيشة ده ف باريس

هنا / فالنسيين : آه . . . .

كاميل / فالنسيين / كورس : دايما يعطى الحرية للازواج

هنا : يعطى الحرية فى سلام

« ستار »



الفصل الثالث

(قصر هنا جلافارى بباريس)

الكورس : مستحيل تفهم كل الستات
ولا تعرف ميول الستات
كل واحدة مليانة أسرار
يا سلام يا سلام م الستات
واحدة شقرا والتانية سمرا
واللى عيونها زرقا أو خضرا
مهما كانوا الستات ألوان
احنا دايما نعيش بهوى الستات

* * *

زيتا : فين أمال بنات الليل اللى قالولنا عليهم ؟
نيجوس : موجودين يا سيادة السفير
زيتا : جد ؟
نيجوس : أمال .. لولو .. دودو .. فروفرو.. كلهم ارتستات على سن ورمح .. وغير كده كمان . بعد اذن السيادة .. السيدة حرمكم . حتظهر النهارده فى شخصية جديدة
زيتا : يعني ايه ؟
نيجوس : حتعمل ارتست
زيتا : مراتى أنا ؟ عجيبة .. يلا بينا (يخرج زيتا)
نيجوس : يلا بينا (يصفق بيديه) جلا جلا
(تظهر راقصات الباليه مع الكورس)

* * *

الكورس : من باريس احنا يا سيدنا
من كباريهات مكسيم
لولو .. دودو .. جوجو
فروفرو .. كلو كلو .. مارجو
(تصفيق من الجميع . بينما تدخل فالنسيين فى زى فتاة كباريه)
فالنسيين : وانا كمان ..
(ثم تشترك فى الغناء مع الكورس)
فالنسيين : وعلى البوليفار
تلاقينا زى الازهار
رايحين وجايين
وبشبابنا فرحانين
فالنسيين والكورس : لابسين فساتين مغرية
والنظرات لينا هنيه
ودلالنا ساحر فتان
وبشبابنا فرحانين
فالنسيين : من باريس احنا يا سيدنا
من كباريهات باريس
نرقص بنغم حنون
ونعيش من غير قانون
فالنسيين والكورس : من باريس احنا يا سيدنا
من كباريهات باريس
فالنسيين : لولو .. دودو .. جوجو
فروفرو .. كلوكلو .. مارجو
احنا فاتنات باريس
ده جمالنا شيء عجيب
يأسر كل القلوب
احنا فاتنات باريس
فالنسيين والكورس : احنا فاتنات باريس
ده جمالنا شيء عجيب
يأسر كل القلوب
احنا فاتنات باريس
فالنسيين : نشبك الخالى يعشقنا
ونغنى له طول الليل
ويشوف الدنيا معانا
سحر بابل طول الليل
فالنسيين والكورس : من باريس احنا ياسيدنا
نسحر القلب الخالى



● من باريس احنا يا سيدنا من كباريهات باريس ●

لولو .. دودو .. جوجو
فروفرو .. كلوكلو .. مارجو
بنحب الليل وهواه
ونعيش فيه ياما احلاه
تعال لنا على البوليفار
تلاقينا رايحين جايين
وبشبابنا فرحانين
والعمر ماهوش اتنين
ده جمالنا شيء عجيب
احنا فاتنات باريس

الكورس : بنحب الليل وهواه
ونعيش فيه ياما احلاه
تعال لنا على البوليفار
تلاقينا رايحين جايين
وبشبابنا فرحانين
والعمر ماهوش اتنين
ده جمالنا شيء عجيب
احنا فاتنات باريس

***

(يدخل دانيلو)

دانيلو : دى مفاجأة مدهشة .. اسمحيلى أهنيكى .. انتى غلبتى الارتستات

فالنسيين : دى موهبة (تخرج)

دانيلو : مفاجأة غير منتظرة

نيجوس : ده شغلى أنا

دانيلو : ايه اللى جاب الفكرة المدهشة على بال مدام هنا

نيجوس : هى نفسها ومنى عينها تخليك تحس انك فى بيتك

دانيلو : هى قالت كده

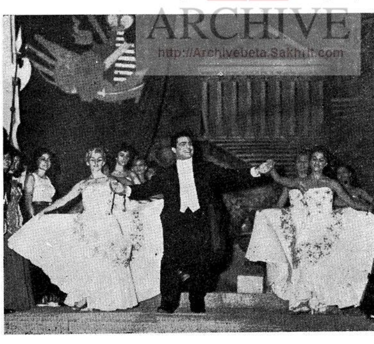


● فيليا يا فيليا غرامى الحزين ●

فالنسيين : ويصبح مشغول بينا
وقوامنا ده غصن بان
وعيونا دى عيون غزلان
مشيتنا زى الالحان
لما تسمعها ف بستان

فالنسيين والكورس : من باريس احنا ياسيدنا

فالنسيين : من كباريهات باريس



● تعالوا يا فاتنات

رقصة الفالس تنادينا ●

نيجوس : **أمال . وعلشان توضب لك الجو اللى يريحك لمت لك كام أرتست من بتوع الكباريه ..**

دانيلو : **كلام سليم .. انما يظهر مش أنا بس اللى شايف راحتى .. دى السفارة كلها واخده راحتها على الآخر**

(يدخل زيتا)

زيتا : **كروموف .. بوجدانوفتش .. بريتشيتش .. وصلنى دلوقت تلفراف مستعجل من الوزارة .. ضرورى نعقد جلسة غير عادية . فكه** (يناول البرقية لدانيلو)

دانيلو (يقرأ البرقية) : **اذا خسرنا ملايين مدام هنا فالافلاس محقق للدولة**

زيتا : **يا دى المصيبة**

نيجوس : **هى الحكاية فيها افلاس .. يبقى نشوف لنا تصريفة تانية من دلوقت أحسن**

زيتا : **الحل الوجيد يا دانيلو انك تصحى النخوة الوطنية اللى فيك.. واذا كان هى لسه فاضل فى قلبها شىء من حب الوطن يبقى لا يمكن تتجوز واحد مش من بلدها .**

دانيلو : **أمرك .. نصحى النخوة .. بس أحب أقولك حاجه .. اذا مدام هنا اتجوزت كاميل فمفيش قدامى غير انى أخش الدير .**

زيتا : **اهو كده الشهامة**

دانيلو : **اى نعم .. دير راهبات**

(يخرج كروموف وبوجدان وبريتشيتش مع زيتا)

نيجوس : **المهم ان الحكاية فيها افلاس وبس .. شوف شغلك يا ابنى**

(يمر أحد الخدم)

اسمع يا اخينا . قزازة الشمبانيا عندكم بكام ؟

الساقى : **عندنا هنا ببلاش**

نيجوس : **يبقى ابعت لى دسته على البيت .. أنا ناوى افنطز النهارده**

(يخرج الخادم . يدخل دانيلو بصحبة الراقصات)

دانيلو : **ولما بيجى الليل** أروح ملهى **مكسيم**

(تدخل هنا وتشاهده وهو يراقص الفتيات مع نيجوس)

هنا : **على راحتك .. على راحتك**

دانيلو : **لا مؤاخذة**

هنا : **فكرة مش بطالة حكاية البنات اللى جبتهم لك دول**

دانيلو (للراقصات) : **عن اذنكم**

نيجوس (يدفع الراقصات أمامه) : **مع السلامة .. مع السلامة .. هش هش**

(يخرج نيجوس والراقصات)

دانيلو : **مدام . اسمحيلى اتكلم معاكى فى موضوع مهم**

هنا : **اتفضل استريح .**

دانيلو : **يصح . أصل الموضوع خطير جدا .. اتفضلى حضرتك** (يهم بالجلوس ثم ينهض ثانية) **من غير لف ولا دوران .. أنا امنعك تتجوزى كاميل**

هنا : **تمنعنى .. عشان ايه**

دانيلو : **عشان كده**

هنا : **اسمح لى أنا كمان أقولك .. من غير لف ولا دوران انك مش عاوزنى اتجوز كاميل عشان انت بتحبنى**

دانيلو : **أنا ؟ ها ها ها**

هنا : **مفيش لزوم تضحك زى الاهبل**

دانيلو : **اهبل اهبل . هى كده**

هنا : **يعنى بالاختصار ماانتش عايز الجوازه دى تتم**

دانيلو : **مش أنا لوحدى .. انما الوطن . لازم العشرين مليون بتوعك يفضلوا جوا البلد**

هنا : **مفهوم . وأنا ما احبش الوطن يتضايق بسببى . خلاص .. مش حا اتجوز كاميل**

دانيلو : **صحيح ؟ كويس .. انما . ايه حكاية الكشك**

هنا (على حده) : **لازم ينطق غصب عنه** (تخاطب دانيلو) **اللى كانت فى الكشك واحده تانيه**

دانيلو (فى سعادة) : **واحده تانيه . يا سلام . دى ست لطيفة جدا . كتر ألف خيرها ..** (غاضبا) **وحضرتك ماتقوليليش الكلام ده الا دلوقت ؟ بعد ما هلكت من التدوير ودمى فار**

هنا : **عشان ايه ؟**

دانيلو : **عشان كده**

هنا : **انطق بقى واقول انك بتحبنى**

دانيلو : **ها**

هنا : **ايوه ؟**

دانيلو : **ها ها ها . اهى طلعت تانى**

هنا : **ودمك فار ليه ؟**

دانيلو : **عشان .. عشان .. عشان البلد**

هنا : **والسهر فى الكباريهات كل ليلة .. عشان البلدبرضه**

دانيلو (غاضبا) : **انتى .. انتى**

هنا (بهدوء) : **ايوه ؟**

دانيلو (برقه) : **انتى**

هنا (برقه) : **ايوه ؟**

دانيلو (بحنان) : **انتى**

هنا (بشدة) : **ايوه ؟**

دانيلو (مستعطفا) : **قولى كلمة حلوة .**

* * *

هنا : **كل خطوة ف الرقصة دى أهواها**
دقة القلب ف ضلوعى نجواها

ياما قال حنينى
واشتياق عيونى
انت لى ... انت لى
يا حبيبى
الغرام ف العيون
تحكيه النظرات
كنت بتداريه
وتخبى ليه
والحب بيبان
انت ياما داريت
وياما حبيت
لكن الحب بان
على الولهان

هنا :
دانيلو :

ياما قال حنينى
واشتياق عيونى
انت لى ... انت لى
يا حبيبى

* * *

(تخرج هنا . بينما يبقى دانيلو وحده)

(يدخل زيتا وكروموف وبوجدانوفتش وبرتيشتش)

زيتا : **حصل ايه . فهمنا ؟**

الجميع : **الوضع ايه دلوقت ؟**

دانيلو : **مدام هنا مش حاتتجوز كاميل**

الجميع : **مدهش**

زيتا : **انت راجل دبلوماسى من الدرجة الاولى**

كروموف : **انما ازاى واحده ست تقبل تورط نفسها للدرجة دى**

دانيلو : **مدام هنا ما اتورطتش فى أى حاجه . دى كانت بتمثل دور واحده تانيه**

الجميع : **بتمثل دور واحده تانيه ؟**

دانيلو : **واحده متجوزة**

الجميع : **صحيح ؟**

زيتا : **ومين الست دى ؟**

دانيلـــو : ما اعرفش
كروموف : لازم مراتي . طول عمرهم يسمونى الحمار العجوز
دانيلـــو : كلام فارغ .. انت لسه شباب
(تدخل فالنسيين)
فالنسيين (لزوجها) : انت فين ؟ انا بادور عليك من الصبح
زيتـــا : جيتى فى وقتك . مدام هنا مش حاتتجوز كاميل
فالنسيين : الحمد لله
زيتـــا : أصل المقابلة اياها ما كانتش وياها
فالنسيين : كلام ايـــه ؟
زيتـــا : كانت بتمثل دور واحده تانيه . بس المهم . الواحده التانيه دى تبقى مين ؟
(يدخل نيجوس)
نيجـوس : المروحة دى لقيناها فى الكشك
فالنسيين (على حده) : مروحتى
زيتـــا : مش دى المروحة اللى أهديتهالك
فالنسيين : كويس اللى ظهرت .. دى كانت ضايعه منى
زيتـــا : فى الكشك (على حده) الخط ده خط مراتى
فالنسيين (على حده) : ضـعت
زيتـــا : فهمت كل شىء .. نيجـــوس . احكى بالحـق . وما تنساش انك حالف اليمين
نيجـوس : الحقيقة . بقى . والصدق الصدق . الكلام المظبوط كده .. تمام .. لكن يعنى .. لو عايزين الحق .. هو كده .. بس بقى الحكاية مش كده .. يعنى بالاختصار .. كده بس مش كده
دانيلـــو : شفت بقى يا سيادة السفير .. الحكاية كده .. بس مش كده
زيتـــا : مدام .. اعتبرى نفسك طالق
(تدخل هنا)

مدام . انا دلوقت حر . عازب .. مطلق طازه .. اسمحى لى باسم الوطن . اطلب ايدك ..
هنـــا : طلبك ده يشرفنى يا ســـيادة الســفير بس انت ما بتخدمش البلد فى حاجة . لانى حسب وصـية المرحـوم جوزى أول ما أتجوز اخسر كل الثروة اللى سابها لى .
دانيلـــو (فى سعادة) : هنـــا .. كلام جد .. يعنى ماعندكيش فلوس
هنـــا : على الحديدة .
دانيلـــو : هنا .. حبيبتى هنا . أنا بحبك . بحبك
زيتـــا (متعجبا) :حاتتجوزها على مفيش
هنـــا : الحقيقة انى حسب وصية المرحوم جوزى اخسر كل الثروة اللى سابها لى .. لانها فى الحالة دى تروح لجوزى الجديد
دانيلـــو : آه يا لئيمة .. زى بعضه . حا اتجوزك . ولو حتى عندك أربعين مليون مش عشرين بس
زيتـــا : لسه حكاية المروحة
فالنسيين : مش تقرأ اللى مكتوب عليها
زيتـــا (يقرأ) : أنا زوجة شريفة .. ماكنتش واخد بالى .. سامحينى

* * *

فالنسيين : مستحيل تفهم كل الستات
هنـــا : ولا تعـرف ميـول الستات
الجميـع : كل واحـدة مليـــانة أسرار
يا سلام يا سلام م الســـتات
واحدة شقرا والتانية ســمرا
واللى عيـــونها زرقا او خضرا
مهما كانوا الســتات الـوان
احنا دايما نعيش بهوى الستات

((النهـــاية))



اوروبا وروح الشرق

للفيلسوف الالمانى
والتر شوبارت

عرض وتلخيص
على أدهم

EUROPE AND THE SOUL OF THE EAST

by WALTER SCHUBART

من المفكرين الممتازين الذى تناولوا مشكلة علاقة روسيا بالغرب بالتحليل العميق والبحث المستفيض الفيلسوف المؤرخ الالمانى « ولتر شوبارت » ، وقد وقف على هذا الموضوع كتابه القيم « اوروبا وروح الشرق »

وقد عرف هذا المفكر البحاثة بسعة اطلاعه على الأدب الروسى وتاريخ روسيا وفنها وسياستها واساليب الروسيين فى الحياة والتفكير ، وقد ظهر كتابه الذى تضمن آراءه فى هذا الموضوع فى سويسرة ١٩٣٨ ، ولم يلفت النظر فى أول أمره ، وبعد ذلك بسنوات ظهرت ترجمة موجزة له باللغة الروسية فى خارج روسيا السوفيتية ، ونقل بعد ذلك الى اللغة الانجليزية والفرنسية فأثار الاهتمام وظفر بالتقدير المناسب لاصالة تفكيره واستقلال رأيه ، وظهرت له بعد ذلك مؤلفات أخرى منها كتابه عن « دستويفسكى » و « نيتشه » الذى قوبل بما هو جدير به من العناية والترحيب .

وقد قصد « **شوبارت** » بفلسفته التاريخية التى بسطها فى كتابه الى أن تكون وسيلة لتفسير مشكلة الخلاف بين الشرق والغرب ، عن طريق بحث الأحوال الثقافية فى اوروبا وروسيا . ولذلك جاء كتابه فى صورة بيان موجز للتغيرات الثقافية والاجتماعية ، ولكنه على ايجازه واضح المعالم ، ويلقى الكثير من الضوء على طبيعة الخلاف بين الشرق والغرب ، ويكشف عن أصوله الضاربة فى أعماق التاريخ . وبرغم انه اختار لنفسه مذهبا قائما بذاته فى الشرح والتعليل والتفسير ، الا أن تأثره بفلاسفة التاريخ المحدثين أمثال « **دانيلفسكى** » و « **شبنجلر** » و « **بريلريانف** » باد فى أسلوب تفكيره وتطبيق مذهبه .

والاتجاه الرئيسى فى فلسفة « **شوبارت** » التاريخية هو ان الحركات التاريخية لها ايقاع يتردد من الحين الى الحين ، وهو لذلك من انصار مذهب الحركة الدائبة والادوار المتكررة فى التاريخ مثل « **نيتشه** » و « **جيتى** » من المحدثين ، و « **انبادوقليس** » و « **هرقليطس** » من القدماء ، وعنده ان حركة الايقاع التاريخى مكونة من توالى اربعة ادهار من النماذج الثقافية ، وتاريخ كل نموذج ثقافى

ء مكتبة المجلة :

اوروبا وروح الشرق

للفيلسوف الالمانى
والتر شوبارت

عرض وتلخيص
على أدهم

EUROPE AND THE SOUL OF THE EAST

by WALTER SCHUBART

من المفكرين الممتازين الذى تناولوا مشكلة علاقة روسيا بالغرب بالتحليل العميق والبحث المستفيض الفيلسوف المؤرخ الالمانى « ولتر شوبارت » ، وقد وقف على هذا الموضوع كتابه القيم « اوروبا وروح الشرق »

وقد عرف هذا المفكر البحاثة بسعة اطلاعه على الأدب الروسى وتاريخ روسيا وفنها وسياستها واساليب الروسيين فى الحياة والتفكير ، وقد ظهر كتابه الذى تضمن آراءه فى هذا الموضوع فى سويسرة ١٩٣٨ ، ولم يلفت النظر فى أول أمره ، وبعد ذلك بسنوات ظهرت ترجمة موجزة له باللغة الروسية فى خارج روسيا السوفيتية ، ونقل بعد ذلك الى اللغة الانجليزية والفرنسية فأثار الاهتمام وظفر بالتقدير المناسب لاصالة تفكيره واستقلال رأيه ، وظهرت له بعد ذلك مؤلفات أخرى منها كتابه عن « دستويفسكى » و « نيتشه » الذى قوبل بما هو جدير به من العناية والترحيب .

وقد قصد « **شوبارت** » بفلسفته التاريخية التى بسطها فى كتابه الى أن تكون وسيلة لتفسير مشكلة الخلاف بين الشرق والغرب ، عن طريق بحث الأحوال الثقافية فى اوروبا وروسيا . ولذلك جاء كتابه فى صورة بيان موجز للتغيرات الثقافية والاجتماعية ، ولكنه على ايجازه واضح المعالم ، ويلقى الكثير من الضوء على طبيعة الخلاف بين الشرق والغرب ، ويكشف عن أصوله الضاربة فى أعماق التاريخ . وبرغم انه اختار لنفسه مذهبا قائما بذاته فى الشرح والتعليل والتفسير ، الا أن تأثره بفلاسفة التاريخ المحدثين أمثال « **دانيلفسكى** » و « **شبنجلر** » و « **بريلريانف** » باد فى أسلوب تفكيره وتطبيق مذهبه .

والاتجاه الرئيسى فى فلسفة « **شوبارت** » التاريخية هو ان الحركات التاريخية لها ايقاع يتردد من الحين الى الحين ، وهو لذلك من انصار مذهب الحركة الدائبة والادوار المتكررة فى التاريخ مثل « **نيتشه** » و « **جيتى** » من المحدثين ، و « **انبادوقليس** » و « **هرقليطس** » من القدماء ، وعنده ان حركة الايقاع التاريخى مكونة من توالى اربعة ادهار من النماذج الثقافية ، وتاريخ كل نموذج ثقافى

يشمل حركة ظهوره خلال سير الزمن ، وصراعه مع النموذج السابق ، وتغلبه عليه ، وتفرده بالسيطرة ، ثم صراعه مع النموذج اللاحق الذى يتغلب عليه فى دوره وينسخ أحكامه ويبدل شرائعه .. وهكذا دواليك . فالصراع بين نماذج الثقافات صراع أبدى لا يقف عند حد ، ولا ينتهى الى غاية فى تقدير القائلين بالحركة الدائرة فى سير التاريخ .

ويتجاوز النموذج الثقافى فى فترة تغلبه حدود الأمة والسلالة الشعبية ، وقد تترامى أبعاد تأثيره ، فتشمل قارة برمتها ، وليس من السهل دائما تحديد مدى انتشاره وتغلبه ، وهو فى داخل حدوده يستوعب كل الوان الثقافة ، ويطبعها بطابعه ويفرض عليها شخصيته ، ويبدو تأثيره واضحا فى كل انسان يعيش فى محيط سيطرته وكل فرد مضطر الى أن يدخل فى حسابه النموذج الثقافى السائد دون أن يفقد حريته المعنوية ، وهو يتبعه ويسير بمقتضاه او يخالفه ويخرج عليه ، ولكنه لا يستطيع بحال ان يتجاهله ، والمعارضة له نفسها ضرب من ضروب الاعتراف بوجوده وتقدير مدى تأثيره .

وتوالى النماذج الثقافية يبعث الخصب فى الحياة الانسانية ، ويستثير كوامنها وقواها الخالقة ويبدو النموذج الثقافى الجديد فى ريعان طرافته وعنفوان فتوته ، فيشيع النشاط فىمختلف نواحى الحياة ، ويهز رواقد النفوس ، ويحرك العزائم ، وتبدو بقايا النموذج الثقافى السابق حائلة اللون بالية الى جانب مظاهر النموذج الثقافى الجديد ، وينظر الى هذا النموذج الثقافى الجديد كأن له قيمة سامية وعلى أنه الهدف الذى كان يعمل تاريخ البشرية على تحقيقه ، وفى ابان اكتمال انتصاره تلوح فى الأفق لوائح النموذج الذى سيخلفه ، وتبدأ طوالعه فى الظهور ، وتتوالى نذره ، وتأخذ قوى النموذج السائد فى الضعف والذبول بعد ان يؤدى رسالته ، ويلعب دوره ، وتقل الثقة بقيمه المأثورة ، ويبدأ فى الاستسلام للنموذج الصاعد ويتراجع امامه ، ويخلى له الطريق ، ليتمكن من بسط سلطانه على جوانب الثقافة المختلفة ، وهكذا يستمر هذا الايقاع الزمنى بغير توقف ولا انقطاع ، ويقول « **شوبرت** »

« من المحتمل ان يكون هناك قانون مجهول خلف تغير النماذج الثقافية ، وبموجب هذا القانون تقبل القوى الخالقة للنموذج الجديد الى عالم الاشياء الواقعية حينا من الزمن ، ثم تتراجع وتنسحب لتعود مرة أخرى فى النموذج الجديد ، ولما كنا لا نستطيع أن نفسر تغير هذه النماذج تفسيرا عقليا فى كل ألوانها وظلالها ، فليس أمامنا سوى أن نراقب ما بينها من وجوه الشبه والتناسق والاطراد ونتناولها اما بالادراك الحدسى أو نشير اليها بطريق الرموز والامثال »

وهناك اربعة نماذج رئيسية للثقافة لكل نموذج منها شخصيته او روحه الخاصة ، وهذه النماذج تمر متتابعة فى سير الزمن وهى النموذج التناسقى والنموذج البطلى ، والنموذج الزهدى ، والنموذج الرسالى .

ففى عهد **الانموذج الثقافى التناسقى** يبدو الكون للانسان وكأن به تناسقا داخليا وكأنه مكتمل النواحى متجاوب الأجزاء ليس به نقص ولا يشينه عيب ، فهو من ثم ليس فى حاجة الى القيادة البشرية لاصلاح عيب أو استكمال نقص او اعادة بناء ، وفى مثل هذا العهد الثقافى لا مجال لظهور فكرة التطور أو التقدم « ومفكرو عهد الثقافة المنسقة يرون ان تاريخ البشرية قد حقق الغاية المنشودة ، والكون فى رأيهم شىء ثابت مستقر خال من الديناميكية ، ويمثل هذا النموذج فى التاريخ **العهد الهومرى عند اليونان** ، وعهد **« كونفو شيوس »** فى



يشمل حركة ظهوره خلال سير الزمن ، وصراعه مع النموذج السابق ، وتغلبه عليه ، وتفرده بالسيطرة ، ثم صراعه مع النموذج اللاحق الذى يتغلب عليه فى دوره وينسخ احكامه ويبدل شرائعه .. وهكذا دواليك . فالصراع بين نماذج الثقافات صراع ابدى لا يقف عند حد ، ولا ينتهى الى غاية فى تقدير القائلين بالحركة الدائرة فى سير التاريخ .

ويتجاوز النموذج الثقافى فى فترة تغلبه حدود الأمة والسلالة الشعبية ، وقد تترامى أبعاد تأثيره ، فتشمل قارة برمتها ، وليس من السهل دائما تحديد مدى انتشاره وتغلبه ، وهو فى داخل حدوده يستوعب كل الوان الثقافة ، ويطبعها بطابعه ويفرض عليها شخصيته ، ويبدو تأثيره واضحا فى كل انسان يعيش فى محيط سيطرته وكل فرد مضطر الى أن يدخل فى حسابه النموذج الثقافى السائد دون أن يفقد حريته المعنوية ، وهو يتبعه ويسير بمقتضاه او يخالفه ويخرج عليه ، ولكنه لا يستطيع بحال ان يتجاهله ، والمعارضة له نفسها ضرب من ضروب الاعتراف بوجوده وتقدير مدى تأثيره .

وتوالى النماذج الثقافية يبعث الخصب فى الحياة الانسانية ، ويستثير كوامنها وقواها الخالقة ويبدو النموذج الثقافى الجديد فى ريعان طرافته وعنفوان فتوته ، فيشيع النشاط فى مختلف نواحى الحياة ، ويهز رواقد النفوس ، ويحرك العزائم ، وتبدو بقايا النموذج الثقافى السابق حائلة اللون بالية الى جانب مظاهر النموذج الثقافى الجديد ، وينظر الى هذا النموذج الثقافى الجديد كأن له قيمة سامية وعلى انه الهدف الذى كان يعمل تاريخ البشرية على تحقيقه ، وفى ابان اكتمال انتصاره تلوح فى الأفق لوائح النموذج الذى سيخلفه ، وتبدأ طوالعه فى الظهور ، وتتوالى نذره ، وتأخذ قوى النموذج السائد فى الضعف والذبول بعد ان يؤدى رسالته ، ويلعب دوره ، وتقل الثقة بقيمه المأثورة ، ويبدأ فى الاستسلام للنموذج الصاعد ويتراجع امامه ، ويخلى له الطريق ، ليتمكن من بسط سلطانه على جوانب الثقافة المختلفة ، وهكذا يستمر هذا الايقاع الزمنى بغير توقف ولا انقطاع ، ويقول ((**شوبرت**))

((من المحتمل ان يكون هناك قانون مجهول خلف تغير النماذج الثقافية ، وبموجب هذا القانون تقبل القوى الخالقة للنموذج الجديد الى عالم الاشياء الواقعية حينا من الزمن ، ثم تتراجع وتنسحب لتعود مرة أخرى فى النموذج الجديد ، ولما كنا لا نستطيع أن نفسر تغير هذه النماذج تفسيرا عقليا فى كل ألوانها وظلالها ، فليس أمامنا سوى أن نراقب ما بينها من وجوه الشبه والتناسق والاطراد ونتناولها اما بالادراك الحدسى أو نشير اليها بطريق الرموز والامثال))

وهناك اربعة نماذج رئيسية للثقافة لكل نموذج منها شخصيته او روحه الخاصة ، وهذه النماذج تمر متتابعة فى سير الزمن وهى النموذج التناسقى والنموذج البطلى ، والنموذج الزهدى ، والنموذج الرسالى .

ففى عهد **الانموذج الثقافى التناسقى** يبدو الكون للانسان وكأن به تناسقا داخليا وكأنه مكتمل النواحى متجاوب الأجزاء ليس به نقص ولا يشينه عيب ، فهو من ثم ليس فى حاجة الى القيادة البشرية لاصلاح عيب أو استكمال نقص او اعادة بناء ، وفى مثل هذا العهد الثقافى لا مجال لظهور فكرة التطور أو التقدم « ومفكرو عهد الثقافة المنسقة يرون ان تاريخ البشرية قد حقق الغاية المنشودة ، والكون فى رأيهم شىء ثابت مستقر خال من الديناميكية ، ويمثل هذا النموذج فى التاريخ **العهد الهومرى عند اليونان** ، وعهد ((**كونفو شيوس**)) فى



الصين ، وعهد النسق القوطى فى مسيحية الغرب الذى امتد من القرن الحادى عشر الى القرن السادس عشر ، وقد كان الرجل المسيحى فى العهد القوطى يملأ نفسه الشعور بالابدية ، وينظر الى السماء فى ثقة واطمئنان ، ويعمل على انقاذ روحه والتماس اللطف الالهى

وفى عهد تغلب **النموذج الثقافى البطلى** ينظر الانسان الى الدنيا باعتبارها عالما تسوده الفوضى ، وان من واجبه من أجل ذلك أن يبذل الجهدفى تنظيم أحوال هذا العالم المضطرب والانسانفى عهدالنموذج البطلى للثقافة لا يعيش فى سلام مع العالم بل يظل فى معركة دائمة وصراع مستمر وتملأ نفسه الثقة وتهيب به الكبرياء ويغريه حب السيطرة ، وتستبد به شهوة الامتلاك ، فهو يحاول ابدا اخضاع العالم وصوغه على المثال الذى يؤثره ، ولا يرفع طرفه الى السماء وانما يجيل بصره فى الارض وقد استولت عليه المطامع وملأ الجشع والحسد شعاب نفسه ، ويحول كل شىء الى أغراض دنيوية ارضية حتى تنتهى حياته بمأساة محتومة .

والعالم الذى تسوده مثل هذه الثقافة عالم ديناميكى ، فليس هناك ثبات ولا استقرار فى دنيا النموذج البطلى ، والانسان فى ذلك العهد مثل **« بروميثيوس »** يتحدى كل قوة ، فهو دائم النشاط والتوثب والمغامرة والاقتحام ، ومن امثلة هذا العصر **العالم الرومانى** فى اوج قوته **والعالم الالمانى الرومانى** فىالغرب بعد القرن السادس عشر ، فرجل الغرب البروميثيوسى فى خلال القرون الأربعة الأخيرة مثل صالح لهذا الطراز

ونموذج الثقافة الزهدية يرى الوجود فىالارض اونا من ألوان الخطيئة ، وان عالم الحس سراب خداع واغراء شرير ، وان الهرب منه والاستغراق فيما يسمو على الحس هو الحكمة وسبيل الرشد ، والانسان الزاهد يهجر عالم الحس غير آسف عليه وليس له أمل فى اصلاح العالم ولا رغبة فى السمو بالبشر ، ولا يحاول ان يحدث تغييرا ولذلك تشبه عصور الثقافة الزهدية عصر الثقافة التناسقية ، بل هى أكثر منها امعانا فى طلب الاستقرار ومجافاة الحركة ، ومن أمثلة عصور الثقافة الزهدية **عصر ازدهار الديانة الهندوسية والديانة البوذية .**

ونموذج الثقافة الرابع الذى يخصه **« شوبارت »** بالذكر هو **عهد الثقافة الرسالية ، وفى ظلال هذه** الثقافة يؤمن الانسان بأن له رسالة مقدسة وانعليه الاستجابة لدعوتها ، والاستشهاد فى سبيل دعم مكانتها ورفع شأنها وتغليبها على غيرها من الثقافات والفرد فى عهد الثقافة الرسالية مثلالانسانالبطلى يريد أن يحقق النسق الذى يحسه داخل نفسه ولا يقبل الدنيا كما هى وانما يحاول تغييرها لا من اجل ذاته ومطالب مصلحته الخاصة وانما لاداء الرسالة التى يحملها ، وهو مثل الرجل التناسقى يحب الدنيا ويقبلعليها ولكنه لا يحبها كما هى وانما كما يجب أن تكون ، والدنيا فى نظر الرجلالتناسقى قد حققت الغاية وبلغت مرادها ، اما الرجل الرسالى فيرى ان بلوغ الغاية منوط بالمستقبل البعيد ولكنه يؤمن بأن هذه الغاية ستحقق ، وهو يخالف فى ذلك الرجل الزهدى اليائس من الاصلاح والمفكر للتقدم ، على أن الرجل الرسالى لاتحدوه فى طلب التغيير المطامع الاشعبية ، ولا النزوع الى طلب السلطان وشهوة حب السيطرة وسياسة فرق لتسود ، وانما يحدوه حرص على تحقيق مثله الأعلى ، والرغبة فى التأليف والتجميع لا التوزيع والتفريق ، ولا تحركه الكراهة وحب الفلج فى الخصومة وانما الايمان العميق واليقين الصادق ، وهو يرى فى البشر اخوة تربطه بهم أواصر القرابة لا خصوما ينطوى لهم على سوء الظن والرغبة



الصين ، وعهد النسق القوطى فى مسيحية الغرب الذى امتد من القرن الحادى عشر الى القرن السادس عشر ، وقد كان الرجل المسيحى فى العهد القوطى يملأ نفسه الشعور بالابدية ، وينظر الى السماء فى ثقة واطمئنان ، ويعمل على انقاذ روحه والتماس اللطف الالهى

وفى عهد تغلب **النموذج الثقافى البطلى** ينظر الانسان الى الدنيا باعتبارها عالما تسوده الفوضى ، وان من واجبه من أجل ذلك أن يبذل الجهدفى تنظيم أحوال هذا العالم المضطرب والانسانفى عهدالنموذج البطلى للثقافة لا يعيش فى سلام مع العالم بل يظل فى معركة دائمة وصراع مستمر وتملأ نفسه الثقة وتهيب به الكبرياء ويغريه حب السيطرة ، وتستبد به شهوة الامتلاك ، فهو يحاول ابدا اخضاع العالم وصوغه على المثال الذى يؤثره ، ولا يرفع طرفه الى السماء وانما يجيل بصره فى الارض وقد استولت عليه المطامع وملأ الجشع والحسد شعاب نفسه ، ويحول كل شيء الى أغراض دنيوية ارضية حتى تنتهى حياته بمأساة محتومة .

والعالم الذى تسوده مثل هذه الثقافة عالم ديناميكى ، فليس هناك ثبات ولا استقرار فى دنيا النموذج البطلى ، والانسان فى ذلك العهد مثل **((بروميثيوس))** يتحدى كل قوة ، فهو دائم النشاط والتوثب والمغامرة والاقتحام ، ومن امثلة هذا العصر **العالم الرومانى** فى اوج قوته **والعالم الالمانى الرومانى** فىالغرب بعد القرن السادس عشر ، فرجل الغرب البروميثيوسى فى خلال القرون الأربعة الأخيرة مثل صالح لهذا الطراز

ونموذج الثقافة الزهدية يرى الوجود فىالارض اونا من ألوان الخطيئة ، وان عالم الحس سراب خداع واغراء شرير ، وان الهرب منه والاستغراق فيما يسمو على الحس هو الحكمة وسبيل الرشد ، والانسان الزاهد يهجر عالم الحس غير آسف عليه وليس له أمل فى اصلاح العالم ولا رغبة فى السمو بالبشر ، ولا يحاول ان يحدث تغييرا ولذلك تشبه عصور الثقافة الزهدية عصر الثقافة التناسقية ، بل هى أكثر منها امعانا فى طلب الاستقرار ومجافاة الحركة ، ومن أمثلة عصور الثقافة الزهدية **عصر ازدهار الديانة الهندوسية والديانة البوذية .**

ونموذج الثقافة الرابع الذى يخصه **((شوبارت))** بالذكر هو **عهد الثقافة الرسالية ، وفى ظلال هذه** الثقافة يؤمن الانسان بأن له رسالة مقدسة وانعليه الاستجابة لدعوتها ، والاستشهاد فى سبيل دعم مكانتها ورفع شأنها وتغليبها على غيرها من الثقافات والفرد فى عهد الثقافة الرسالية مثلالانسانالبطلى يريد أن يحقق النسق الذى يحسه داخل نفسه ولا يقبل الدنيا كما هى وانما يحاول تغييرها لا من اجل ذاته ومطالب مصلحته الخاصة وانما لاداء الرسالة التى يحملها ، وهو مثل الرجل التناسقى يحب الدنيا ويقبلعليها ولكنه لا يحبها كما هى وانما كما يجب أن تكون ، والدنيا فى نظر الرجلالتناسقى قد حققت الغاية وبلغت مرادها ، اما الرجل الرسالى فيرى ان بلوغ الغاية منوط بالمستقبل البعيد ولكنه يؤمن بأن هذه الغاية ستحقق ، وهو يخالف فى ذلك الرجل الزهدى اليائس من الاصلاح والمفكر للتقدم ، على أن الرجل الرسالى لاتحدوه فى طلب التغيير المطامع الاشعبية ، ولا النزوع الى طلب السلطان وشهوة حب السيطرة وسياسة فرق لتسود ، وانما يحدوه حرص على تحقيق مثله الأعلى ، والرغبة فى التأليف والتجميع لا التوزيع والتفريق ، ولا تحركه الكراهة وحب الفلج فى الخصومة وانما الايمان العميق واليقين الصادق ، وهو يرى فى البشر اخوة تربطه بهم أواصر القرابة لا خصوما ينطوى لهم على سوء الظن والرغبة



فى الكيد والأذى ، والدنيا فى نظره ليست مجالا لانتهاب الغنائم والأسلاب ، وانما هى مجال لبعث الاستنارة وتشريف الحياة وابرائها من الاثام والشرور والعيوب والنقائص ، وهو يبذل جهده ، ويعانى الشدائد ليخرج من الفوضى نظاما ، ويحقق مثله الاعلى وملكوت الله فى هذه الأرض .

وعهد الثقافة الرسالية حافل بالحركة والنشاط مثل عهد الثقافة البطلية ، **والمسيحيون الاوائل ومعظم السلافيين امثلة لمثل هذا العهد**

ويمكن تلخيص هذه النماذج الاربعة فيما يأتى :
التوافق مع الدنيا وهو طراز الثقافة التناسقية ،
السيطرة على الدنيا وهو طراز الثقافة البطلية ،
الفرار من الدنيا وهو طراز الثقافة الزهدية ،
وتقديس الدنيا وهو طراز الثقافة الرسولية

***

والتاريخ فى راى « **شوبارت** » لا يسير فى خط طولى ، وهو يرى مع « **اشبنجلر** » و « **توينبى** » و « **دانيليفسكى** » ان الازمنة جميعها متساوية امام الله ، حتى تلك الأزمنة التى تسود فيها الثقافة البطلية التى قد يستخف الانسان فيها الزهو ويطغى عليه الغرور ، فلا يعول على غير قوته الذاتية ولا يؤمن بشىء غيرها ، وكل لون من تلك الالوان الثقافية له علة وجوده ومسوغاته ، وفى كل دور من هذه الادوار تتجلى القوة الخالقة ، فكل لحظة تحمل ما يبرر وجودها ، لانه ليس هناك هدف نهائى لتسويغ وجودها ، ولكل دور من هذه الادوار مكانته ومزاياه ، اذ لا سبيل الى المفاضلة بينها وترجيح احدها على الادوار الاخرى .

والعصور التى يسرع فيها الضعف فى احدى الثقافات حتى تشرف على الزوال هى عصور الاضطراب والانهيار فى تاريخ الانسانية ، وفى مثل تلك الأزمنة يشعر الناس بأن كل شىء يتهاوى من عليائه ، وتتداعى أركانه ، وان نهاية العالم قداقتربت وحانت الساعة ، وقد تكررت هذه الازمنة فى حياة البشرية وستظل تتكرر ما تعاقبت الدهور

والقرن العشرون فى راى « **شوبارت** » احد هذه العصور الملأى بالاضطراب وقد أدرك ذلك كثير من المفكرين الموهوبين ذوى النظر البعيد والتفكير الناضج السليم ، ورأوا ان شيئا هاما قد انقضى عهده واذن بالزوال ، وقد كان هذا الشىء الهام فى رأى « **ماركس** » هو النظام الرأسمالى ، وفى راى « **اشبنجلر** » هو الثقافة الغربية جملة ، وفى راى « **بردياىف** » عهد احياء العلوم ، وفى راى « **اوناموتو** » هو الديانة المسيحية ، وسمة الانتقال هذه هى التى جعلت هذا العصر حافلا بالحركة غاصا بأسباب اليأس ودواعى الامل وبواعث الحزن والأسى وبوادر الامال المشرقة الباسمة ، ونحن لا نشاهد خلال هذا العصر نهاية امة ، او خاتمة شعب او انقضاء عهد ثقافة مفردة ، وانما نرى خاتمة عهد ثقافى بأكمله .

فما هى طبيعة هذا العصر الثقافى المنقضى ؟

فى خلال الألف سنة الأخيرة تعاقب على أوروبا طرازان من النماذج الثقافية : النموذج القوطى المتناسق والنموذج البطلى البروميثيوسى ، وقد نشأ النموذج القوطى المتناسق فى خلال كوارث القرن الحادى عشر واستمر الى القرن السادس عشر ، وكانت سمات النموذج المتناسق بادية حينئذ فى كل نواحى الحياة ، وفيما بين سنة ١٤٥٠ وسنة ١٥٥٠ بدأ الانتقال من النموذج القوطى المتناسق الى النموذج البطلى البروميثيوسى ، والفرد فى خلال سيطرة هذا النموذج الثقافى لا يعبأ بخلاص روحه وانما يهمه فرض سلطانه ، وتوسيع دائرة نفوذه ، وهو لا يحجم فى هذا الدور عن تحدى اى سلطة ، ومقاومة اى عقبة ، وقد نجح الفرد البروميثيوسى فى تغيير وجه الأرض ، وخلق عالما على المثال الذى اراده .

وبعد انقضاء خمسمائة سنة على ظهور هذا النموذج الثقافى البطلى البروميثيوسى اخذت تبدو طلائع العهد الجديد ، فالثقافة البروميثيوسية تملأ سماءها السحب وتومض حولها البروق وتعصف الاعاصير ، واوروبا تنزلق الى الهاوية وتقترب من النهاية ، ولا شىء يستطيع دفع هذا المصير المحتوم **والعصر الرسالى قد ظهرت بوادره ،** ولاحت فى الافاق لوائحه ، والثقافة البطلية تمقت الثقافة التناسقية ، ولكن الثقافة الرسالية القادمةستعجب بها وتقدر اوروبا العصور الوسطى ، وشعار الثقافة الرسالية الحب والتضامن والتوفيق والملاءمة

فى الكيد والأذى ، والدنيا فى نظره ليست مجالا لانتهاب الغنائم والأسلاب ، وانما هى مجال لبعث الاستنارة وتشريف الحياة وابرائها من الاثام والشرور والعيوب والنقائص ، وهو يبذل جهده ، ويعانى الشدائد ليخرج من الفوضى نظاما ، ويحقق مثله الاعلى وملكوت الله فى هذه الأرض .

وعهد الثقافة الرسالية حافل بالحركة والنشاط مثل عهد الثقافة البطلية ، **والمسيحيون الاوائل ومعظم السلافيين امثلة لمثل هذا العهد**

ويمكن تلخيص هذه النماذج الاربعة فيما يأتى :

التوافق مع الدنيا وهو طراز الثقافة التناسقية ،

السيطرة على الدنيا وهو طراز الثقافة البطلية ،

الفرار من الدنيا وهو طراز الثقافة الزهدية ،

وتقديس الدنيا وهو طراز الثقافة الرسولية

* * *

والتاريخ فى راى « **شوبارت** » لا يسير فى خط طولى ، وهو يرى مع « **اشبنجلر** » و « **توينبى** » و « **دانيليفسكى** » ان الازمنة جميعها متساوية امام الله ، حتى تلك الأزمنة التى تسود فيها الثقافة البطلية التى قد يستخف الانسان فيها الزهو ويطغى عليه الغرور ، فلا يعول على غير قوته الذاتية ولا يؤمن بشىء غيرها ، وكل لون من تلك الالوان الثقافية له علة وجوده ومسوغاته ، وفى كل دور من هذه الادوار تتجلى القوة الخالقة ، فكل لحظة تحمل ما يبرر وجودها ، لانه ليس هناك هدف نهائى لتسويغ وجودها ، ولكل دور من هذه الادوار مكانته ومزاياه ، اذ لا سبيل الى المفاضلة بينها وترجيح احدها على الادوار الاخرى .

والعصور التى يسرع فيها الضعف فى احدى الثقافات حتى تشرف على الزوال هى عصور الاضطراب والانهيار فى تاريخ الانسانية ، وفى مثل تلك الأزمنة يشعر الناس بأن كل شىء يتهاوى من عليائه ، وتتداعى أركانه ، وان نهاية العالم قداقتربت وحانت الساعة ، وقد تكررت هذه الازمنة فى حياة البشرية وستظل تتكرر ما تعاقبت الدهور

والقرن العشرون فى راى « **شوبارت** » احد هذه العصور الملأى بالاضطراب وقد أدرك ذلك كثير من المفكرين الموهوبين ذوى النظر البعيد والتفكير الناضج السليم ، ورأوا ان شيئا هاما قد انقضى عهده وآذن بالزوال ، وقد كان هذا الشىء الهام فى رأى « **ماركس** » هو النظام الرأسمالى ، وفى راى « **اشبنجلر** » هو الثقافة الغربية جملة ، وفى راى « **برديايف** » عهد احياء العلوم ، وفى راى « **اونامونو** » هو الديانة المسيحية ، وسمة الانتقال هذه هى التى جعلت هذا العصر حافلا بالحركة غاصا بأسباب اليأس ودواعى الامل وبواعث الحزن والأسى وبوادر الامال المشرقة الباسمة ، ونحن لا نشاهد خلال هذا العصر نهاية امة ، او خاتمة شعب او انقضاء عهد ثقافة مفردة ، وانما نرى خاتمة عهد ثقافى بأكمله .

فما هى طبيعة هذا العصر الثقافى المنقضى ؟

فى خلال الألف سنة الأخيرة تعاقب على أوروبا طرازان من النماذج الثقافية : النموذج القوطى المتناسق والنموذج البطلى البروميثيوسى ، وقد نشأ النموذج القوطى المتناسق فى خلال كوارث القرن الحادى عشر واستمر الى القرن السادس عشر ، وكانت سمات النموذج المتناسق بادية حينذاك فى كل نواحى الحياة ، وفيما بين سنة ١٤٥٠ وسنة ١٥٥٠ بدأ الانتقال من النموذج القوطى المتناسق الى النموذج البطلى البروميثيوسى ، **والفرد** فى خلال سيطرة هذا النموذج الثقافى لا يعبأ بخلاص روحه وانما يهمه فرض سلطانه ، وتوسيع دائرة نفوذه ، وهو لا يحجم فى هذا الدور عن تحدى اى سلطة ، ومقاومة اى عقبة ، وقد نجح الفرد البروميثيوسى فى تغيير وجه الأرض ، وخلق عالما على المثال الذى اراده .

وبعد انقضاء خمسمائة سنة على ظهور هذا النموذج الثقافى البطلى البروميثوسى اخذت تبدو طلائع العهد الجديد ، فالثقافة البروميثيوسية تملأ سماءها السحب وتومض حولها البروق وتعصف الاعاصير ، واوروبا تنزلق الى الهاوية وتقترب من النهاية ، ولا شىء يستطيع دفع هذا المصير المحتوم **والعصر الرسالى قد ظهرت بوادره ،** ولاحت فى الافاق لوائحه ، والثقافة البطلية تمقت الثقافة التناسقية ، ولكن الثقافة الرسالية القادمةستعجب بها وتقدر اوروبا العصور الوسطى ، وشعار الثقافة الرسالية الحب والتضامن والتوفيق والملاءمة

والوحدة ، وستكون رسالتها الرئيسية خلق عالم يسوده الحب والصداقة

فاى الجماعات البشرية ستتولى القيادة وتكون الوسيلة لتحقيق هذه الرسالة ؟ واى الجماعات ستقيم فى طريقها العقبات والحوائل ؟ والجواب عن ذلك ان هذا متوقف على الخصائص الذاتية الكامنة فى الجماعات البشرية حين ظهور النموذج الجديد ، والجماعات البشرية تتفاوت فى خصائصها السلالية ، وسبب اختلاف هذه الخصائص مرده الى البيئة التى عاشت فيها السلالة وتأثرت بها ، والخصائص السلالية والسمات القومية ليست ثابتة ثباتا تاما غير قابل للتغيير على خلاف الرأى الشائع ، وانما هى مستمدة من طبيعة الاحوال الجغرافية ، وتتغير بتغيرها ، ولكن لما كانت الاحوال الجغرافية لا تتغير الا فى بطء شديد ، وكانت الجماعات البشرية تعيش فى البيئة الجغرافية ذاتها امدا طويلا لذلك كانت الخصائص السلالية والسمات القومية تبدو ثابتة نسبيا ، وتتغير ببطء اشد تحت تأثير العوامل الثقافية ، ومعنى ذلك ان المؤثرات الجغرافية تحتم الفروق الجماعية فى المكان ، فى حين ان العوامل الثقافية توجد الفروق على مرور الزمان ، وتضافر هذين العاملين ، عامل البيئة الجغرافية الثابت نسبيا وعامل النموذج الثقافى الدائم الحركة ، يحتم الامر الجوهرى فى سير الحركة التاريخية وخلق سمات الجماعات بما فى ذلك الجماعات السلالية والجماعات القومية فى كل لحظة من لحظات التاريخ

وحينما تتفق السمات القومية الثابتة نسبيا مع نموذج الثقافة الطالعة ، فان الأمة التى تملك هذه السمات تصبح زعيمة الحركة الثقافية القادمة وحاملة علمها ، ويتيح لها ذلك الكشف عن قواها الثقافية الخالقة التى تظهر فى اوضح مجاليها وتبلغ القمة فى ظلال تلك الثقافة المواتية لسماتها الملائمة لطبيعتها ، وقد يتفق ذلك مع بلوغها القمة فى القوة السياسية وقد لا يتفق ، على ان اتفاق السمات بين الجماعة القومية والنموذج الثقافى القادم مدعاة لبعث قوى الامة فى الناحيتين الثقافية والسياسية فى حين ان التنافر بين سمات الجماعة القومية او السلالية وبين النموذج الصاعد يؤدى الى وقوع الصراع بين الاثنين ، ومن اجل ذلك يتحول المجرى الرئيسى للاحوال والحركات التاريخية تبعا لتغير المكان الذى يقوم به الممثلون الرئيسيون فى النموذج الثقافى الغالب ، وبطبيعة الحال يتولى دور النجوم فى التمثيل افراد الجماعات القومية او السلالية التى انمت الصفات والسمات الملائمة لطبيعة النموذج الثقافى الجديد ، ووفقا لذلك كانت « بروسيا » والبروسيون هم القادة فى الثقافة الغربية البروميثياسية ، لأن سمات البروسيين القومية كانت ملائمة كل الملاءمة لسمات النموذج الثقافى البطلى البروميثياسى ، وقد تولى القيادة فى تلك الفترة من بين الامم الاوربية البروسيون والانجلو ساكسونيون ، ويرى « **شوبارت** » ان اليهود كان لهم كذلك أثر بارز فى المائة والخمسين سنة الاخيرة ، لان سماتهم السلالية ملائمة للنموذج البروميثياسى السائد فى تلك الفترة

وقد خلق النموذج القوطى التناسقى الوحدة الروحية فى أوروبا ، ولكن حينما ساد النموذج البطلى بدأ عهد الانقسام والانفصال ومرت اوروبا فى تلك الفترة بعهد احياء العلوم وعهد الاصلاح الدينى ، وكان تقدم الثقافة البطلية البروميثياسية وكانت تاتى المباداة من الشمال ، وينتقل مسرح الحوادث شيئا فشيئا من الجنوب الى الشمال،على حين كانت القيادة الاوربية فى القرن السادس عشر للايطاليين والاسبانيين ، وفى القرن السابع عشر انتقلت الى الفرنسيين ، وفى القرون التالية انتقلت القيادة الى البروسيين ، والانجلو سكسونيين ، والسكانديناويين ، والألمان ، والانجليز السكسونيون والمتطهرون الأمريكيون ، هم عمالقة عصر الصناعة الحديث ، وتبعا لذلك قد اصبح مسرح الثقافة البطلية الحديثة المانيا وانجلترا وأمريكا الشمالية

وفى عهد الثقافة الرسالية القادمة سينتقل مسرح الحوادث الرئيسية والقيادة من الأمم البروميثياسية الى الامم التى يوافق طابعها القومى طبيعة النموذج الثقافى الرسالى ، ويقول « **شوبارت** » فى بيان ذلك :

« أهم حادث فى دور التكوين هو ظهور السلافيين بوصفهم القادة البارزين فى الثقافة ، ومهما يكن ذلك غير سار للكثيرين فان هذا هو المصير التاريخى ، وليس فى وسع احد ايقافه ، والقرون التالية خاصة بالسلافيين ، والثقافة الشمالية البروميثياسية فى حالة احتضار ، وستحل محلها الثقافة الشرقية، والعهد الرسالى هو عهد السلافيين »

والوحدة ، وستكون رسالتها الرئيسية خلق عالم يسوده الحب والصداقة

فاى الجماعات البشرية ستتولى القيادة وتكون الوسيلة لتحقيق هذه الرسالة ؟ واى الجماعات ستقيم فى طريقها العقبات والحوائل ؟ والجواب عن ذلك ان هذا متوقف على الخصائص الذاتية الكامنة فى الجماعات البشرية حين ظهور النموذج الجديد ، والجماعات البشرية تتفاوت فى خصائصها السلالية ، وسبب اختلاف هذه الخصائص مرده الى البيئة التى عاشت فيها السلالة وتأثرت بها ، والخصائص السلالية والسمات القومية ليست ثابتة ثباتا تاما غير قابل للتغيير على خلاف الرأى الشائع ، وانما هى مستمدة من طبيعة الاحوال الجغرافية ، وتتغير بتغيرها ، ولكن لما كانت الاحوال الجغرافية لا تتغير الا فى بطء شديد ، وكانت الجماعات البشرية تعيش فى البيئة الجغرافية ذاتها امدا طويلا لذلك كانت الخصائص السلالية والسمات القومية تبدو ثابتة نسبيا ، وتتغير ببطء اشد تحت تأثير العوامل الثقافية ، ومعنى ذلك ان المؤثرات الجغرافية تحتم الفروق الجماعية فى المكان ، فى حين ان العوامل الثقافية توجد الفروق على مرور الزمان ، وتضافر هذين العاملين ، عامل البيئة الجغرافية الثابت نسبيا وعامل النموذج الثقافى الدائم الحركة ، يحتم الامر الجوهرى فى سير الحركة التاريخية وخلق سمات الجماعات بما فى ذلك الجماعات السلالية والجماعات القومية فى كل لحظة من لحظات التاريخ

وحينما تتفق السمات القومية الثابتة نسبيا مع نموذج الثقافة الطالعة ، فان الأمة التى تملك هذه السمات تصبح زعيمة الحركة الثقافية القادمة وحاملة علمها ، ويتيح لها ذلك الكشف عن قواها الثقافية الخالقة التى تظهر فى اوضح مجاليها وتبلغ القمة فى ظلال تلك الثقافة المواتية لسماتها الملائمة لطبيعتها ، وقد يتفق ذلك مع بلوغها القمة فى القوة السياسية وقد لا يتفق ، على ان اتفاق السمات بين الجماعة القومية والنموذج الثقافى القادم مدعاة لبعث قوى الامة فى الناحيتين الثقافية والسياسية فى حين ان التنافر بين سمات الجماعة القومية او السلالية وبين النموذج الصاعد يؤدى الى وقوع الصراع بين الاثنين ، ومن اجل ذلك يتحول المجرى الرئيسى للاحوال والحركات التاريخية تبعا لتغير المكان الذى يقوم به الممثلون الرئيسيون فى النموذج الثقافى الغالب ، وبطبيعة الحال يتولى دور النجوم فى التمثيل افراد الجماعات القومية او السلالية التى انمت الصفات والسمات الملائمة لطبيعة النموذج الثقافى الجديد ، ووفقا لذلك كانت « بروسيا » والبروسيون هم القادة فى الثقافة الغربية البروميثياسية ، لأن سمات البروسيين القومية كانت ملائمة كل الملاءمة لسمات النموذج الثقافى البطلى البروميثياسى ، وقد تولى القيادة فى تلك الفترة من بين الامم الاوربية البروسيون والانجلو ساكسونيون ، ويرى **« شوبارت »** ان اليهود كان لهم كذلك أثر بارز فى المائة والخمسين سنة الاخيرة ، لان سماتهم السلالية ملائمة للنموذج البروميثياسى السائد فى تلك الفترة

وقد خلق النموذج القوطى التناسقى الوحدة الروحية فى أوروبا ، ولكن حينما ساد النموذج البطلى بدأ عهد الانقسام والانفصال ومرت اوروبا فى تلك الفترة بعهد احياء العلوم وعهد الاصلاح الدينى ، وكان تقدم الثقافة البطلية البروميثياسية وكانت تاتى المبادأة من الشمال ، وينتقل مسرح الحوادث شيئا فشيئا من الجنوب الى الشمال،على حين كانت القيادة الاوربية فى القرن السادس عشر للايطاليين والاسبانيين ، وفى القرن السابع عشر انتقلت الى الفرنسيين ، وفى القرون التالية انتقلت القيادة الى البروسيين ، والانجلو سكسونيين ، والسكانديناويين ، والألمان ، والانجليز السكسونيون والمتطهرون الأمريكيون ، هم عمالقة عصر الصناعة الحديث ، وتبعا لذلك قد اصبح مسرح الثقافة البطلية الحديثة المانيا وانجلترا وأمريكا الشمالية

وفى عهد الثقافة الرسالية القادمة سينتقل مسرح الحوادث الرئيسية والقيادة من الأمم البروميثياسية الى الامم التى يوافق طابعها القومى طبيعة النموذج الثقافى الرسالى ، ويقول **« شوبارت »** فى بيان ذلك :

« أهم حادث فى دور التكوين هو ظهور السلافيين بوصفهم القادة البارزين فى الثقافة ، ومهما يكن ذلك غير سار للكثيرين فان هذا هو المصير التاريخى ، وليس فى وسع احد ايقافه ، والقرون التالية خاصة بالسلافيين ، والثقافة الشمالية البروميثياسية فى حالة احتضار ، وستحل محلها الثقافة الشرقية، والعهد الرسالى هو عهد السلافيين »

ويخوض ((شوبارت)) بنا بحار هذا التحليل المستفيض ليصل الى نتيجة هامة ، وهى ان الخلاف بين الغرب والشرق مسألة ثقافية قبل كل شىء وهى فى صميمها صراع ثقافي ، ويذكرنا ((شوبارت)) بأن الكثيرين من كبار المفكرين الغربيين تبينوا تلك الحقيقة مثل ((جيتى)) و ((ليبنتز)) و ((شوبنهاور)) و ((هردر)) و ((فون همبولدت)) و ((فون هارتمان)) و ((ديكرت)) و ((نيومان)) وغيرهم ، وادركوا ان الثقافة البطلية ثقافة ذات جانب واحد وانها قريبة العطب ، وانها فى حاجة الى استمداد عناصر من الثقافة الشرقية مثل ثقافة الهند والثقافة الصينية والثقافة الروسية ، وقد رأوا ان الحل الوحيد للمشكلة هو تأليف وحدة من الثقافتين الغربية والشرقية ، ومن دواعى الاسف أن أوربا لم تلق بالا الى هذه الآراء ، ولم تعبأ بالتحذيرات التى وجهت اليها ، وظلت سادرة فى غيها ، تحدوها الكبرياء المتزايدة والشعور بالتفوق والغلبة والاستغلال والامعان فى الاحتقار والاستهانة ، وكانت فى بعض الاحيان تتردد بين الخوف من الشرق وكراهته وتزدرى روسيا بوجه خاص ، وتعد الامة الروسية من الامم المتخلفة ، وقد اضطرتها الحرب الكبرى الاولى الى الاستيقاظ من هذا الوهم واعادة النظر فى امر تفوقها المزعوم وجعلها تدرك مدى جهلها بروسيا واحوالها ، والفهم الصحيح لروسيا فى راى ((شوبارت)) يمكن أن يبصر الغرب بالاسباب التى تجعل روسيا زعيمة الثقافة الرسالية الجديدة ، ويقول ((شوبارت)) فى ذلك :

((ان الغرب البروميثياسى قد جعل الانسانية ذات ثراء واسع بتفوقه فى الصناعة والادارة السياسية وتيسير طرق المواصلات والاتصالات ، ولكنه جرد الانسان من الروح ورسالة روسيا قائمة على اعادة هذه الروح الى الانسانية ، وروسيا تملك هذه القوى الروحية التى فقدتها أوربا أو حطمتها ، وروسيا جزء من آسيا ، وفى الوقت نفسه هى جزء من مجموعة الامم المسيحية وهى الجزء المسيحى من آسيا ، وفى هذه الخاصة بالذات يكمن تفرد روسيا بالقدرة على القيام برسالتها ، فالهند والصين منعزلتان عن الغرب، أما روسيا فالاتصال بينها وبين الغرب ميسور عن طريق اشتراكهما فى العقيدة المسيحية ، وروسيا وحدها هى التى تستطيع ان ترد على الانسان القيم الروحية التى اغرقتها المادية وافسدتها شهوة طلب السيطرة .

ولست أريد بهذا ان اقول ان الامم الاوربية ستفقد أهميتها ، وانما أريد أن أقول انها ستفقد زعامتها الروحية ليس غير ، وتصبح لا تمثل الطراز الانسانى الغالب ، وكثير من الناس واخص منهم بالذكر الكثيرين من ذوى العقول الراجحة يتوقون الى ان يروا نهاية الثقافة البروميثياسية البالية ، وهم يشعرون بفقرها وافلاسها الحاضر ، ويتطلعون الى ثقافة تخلفها ، ومهما يظهر هذا القول غريبا على مسامع الكثيرين فانه لا مندوحة من ان اقرر ان روسيا هى الامة الوحيدة التى تستطيع أن تحرر أوربا ، وهى التى ستقوم فعلا بذلك ، لان موقفها بالنسبة لكل المشكلات الحيوية معارض لموقف الامم الاوربية ، وهى تستخرج من اعماق مشاعرها الدينية أعمق الفهم للكائنات الانسانية وقيم حياتها لكى تنقلها الى أمم الارض جميعا ، والامة الروسية أوتيت الصفات الروحية التى تؤهلها للقيام باعباء هذه الرسالة ، والمشكلة الثقافية الغربية الشرقية فى الوقت الحاضر تبدو انها مشكلة اصلاح البشر وتمكين الشرق من بث روحيته فى الغرب ، لرأب صدع الانسانية واعادة وحدتها وهذه هى الرسالة الكفيلة بخلق الانسان الكامل))

وفى راى ((شوبارت)) ان تحقيق ذلك لا يتم بسلام ، فمسألة الشرق والغرب معناها الصراع والحرب ، وقد يتطلب حلها وتسويتها خمسمائة سنة ، وهى تعادل الفترة التى استلزمها حدوث التوازن بين القبائل الالمانية وروما القديمة ، ومن اهم وظائف الحرب التقريب بين الامم المتحاربة ، وليست الحرب هدما وتدميرا فحسب ، فانها كذلك وسيلة من وسائل امتزاج الامم وتلاقى الثقافات ، وقد تستحيل العداوة احتراما وعطفا ، ولكنها لا تتحول الى عدم اكتراث ، وكثيرا ما يسبق الصلح والوئام الصراع السياسى الشديد والخصام والمعارك الحربية .

وفى ضوء هذه الافكار نرى أن العلاقة بين روسيا والغرب تزداد توترا ، وقد غزت اوروبا روسيا مرات عدة قبل القرن العشرين ، ومنذ عهد غزو ((نابليون)) لروسيا فى سنة ١٨١٢ اصبحت الخلافات بين اوروبا وروسيا كبيرة الأهمية ، وذلك لأن الاوربيين بدأ يجتذبهم الشرق وبدأ الروسيون من ناحية اخرى يشتبكون اكثر فأكثر فى المشكلات الاوربية ، واهم نتائج الثورة الفرنسية والحروب النابليونية — فى رأى ((شوبارت)) — ليس هو قتل الملك **لويس السادس عشر** وانما هو حريق ((**موسكو**)) ويقظة السلافيين ، وبهذه الطريقة دخل الشرق الروسى فى تاريخ أوروبا ، ومنذ ذلك الحين بدأ يشغل بال أوروبا شيئان : الثورة وروسيا .

وقد استمر الصراع السياسى بين روسيا والغرب فى تزايد منذ سنة ١٨١٢ وحاول الغرب بغير

ويخوض ((**شوبارت**)) بنا بحار هذا التحليل المستفيض ليصل الى نتيجة هامة ، وهي ان الخلاف بين الغرب والشرق مسألة ثقافية قبل كل شيء وهي في صميمها صراع ثقافي ، ويذكرنا ((**شوبارت**)) بأن الكثيرين من كبار المفكرين الغربيين تبينوا تلك الحقيقة مثل ((**جيتي**)) و ((**ليبنتز**)) و ((**شوبنهاور**)) و ((**هردر**)) و ((**فون همبولدت**)) و ((**فون هارتمان**)) و ((**ديكرت**)) و ((**نيومان**)) وغيرهم ، وادركوا ان الثقافة البطلية ثقافة ذات جانب واحد وانها قريبة العطب ، وانها في حاجة الى استمداد عناصر من الثقافة الشرقية مثل ثقافة الهند والثقافة الصينية والثقافة الروسية ، وقد رأوا ان الحل الوحيد للمشكلة هو تأليف وحدة من الثقافتين الغربية والشرقية ، ومن دواعي الاسف أن أوربا لم تلق بالا الى هذه الآراء ، ولم تعبأ بالتحذيرات التي وجهت اليها ، وظلت سادرة في غيها ، تحدوها الكبرياء المتزايدة والشعور بالتفوق والغلبة والاستغلال والامعان في الاحتقار والاستهانة ، وكانت في بعض الاحيان تتردد بين الخوف من الشرق وكراهته وتزدري روسيا بوجه خاص ، وتعد الامة الروسية من الامم المتخلفة ، وقد اضطرتها الحرب الكبرى الاولى الى الاستيقاظ من هذا الوهم واعادة النظر في امر تفوقها المزعوم وجعلها تدرك مدى جهلها بروسيا واحوالها ، والفهم الصحيح لروسيا في راى ((**شوبارت**)) يمكن أن يبصر الغرب بالاسباب التي تجعل روسيا زعيمة الثقافة الرسالية الجديدة ، ويقول ((**شوبارت**)) في ذلك :

((ان الغرب البروميثياسي قد جعل الانسانية ذات ثراء واسع بتفوقه في الصناعة والادارة السياسية وتيسير طرق المواصلات والاتصالات ، ولكنه جرد الانسان من الروح ورسالة روسيا قائمة على اعادة هذه الروح الى الانسانية ، وروسيا تملك هذه القوى الروحية التي فقدتها أوربا أو حطمتها ، وروسيا جزء من آسيا ، وفي الوقت نفسه هي جزء من مجموعة الامم المسيحية وهي الجزء المسيحي من آسيا ، وفي هذه الخاصة بالذات يكمن تفرد روسيا بالقدرة على القيام برسالتها ، فالهند والصين منعزلتان عن الغرب، أما روسيا فالاتصال بينها وبين الغرب ميسور عن طريق اشتراكهما في العقيدة المسيحية ، وروسيا وحدها هي التي تستطيع ان ترد على الانسان القيم الروحية التي اغرقتها المادية وافسدتها شهوة طلب السيطرة .

ولست اريد بهذا ان اقول ان الامم الاوربية ستفقد أهميتها ، وانما اريد أن اقول انها ستفقد زعامتها الروحية ليس غير ، وتصبح لا تمثل الطراز الانساني الغالب ، وكثير من الناس واخص منهم بالذكر الكثيرين من ذوي العقول الراجحة يتوقون الى ان يروا نهاية الثقافة البروميثياسية البالية ، وهم يشعرون بفقرها وافلاسها الحاضر ، ويتطلعون الى ثقافة تخلفها ، ومهما يظهر هذا القول غريبا على مسامع الكثيرين فانه لا مندوحة من ان اقرر ان روسيا هي الامة الوحيدة التي تستطيع أن تحرر أوربا ، وهي التي ستقوم فعلا بذلك ، لان موقفها بالنسبة لكل المشكلات الحيوية معارض لموقف الامم الاوربية ، وهي تستخرج من اعماق مشاعرها الدينية أعمق الفهم للكائنات الانسانية وقيم حياتها لكي تنقلها الى أمم الارض جميعا ، والامة الروسية أوتيت الصفات الروحية التي تؤهلها للقيام باعباء هذه الرسالة ، والمشكلة الثقافية الغربية الشرقية في الوقت الحاضر تبدو انها مشكلة اصلاح البشر وتمكين الشرق من بث روحيته في الغرب ، لرأب صدع الانسانية واعادة وحدتها وهذه هي الرسالة الكفيلة بخلق الانسان الكامل))

وفي راى ((**شوبارت**)) ان تحقيق ذلك لا يتم بسلام ، فمسألة الشرق والغرب معناها الصراع والحرب ، وقد يتطلب حلها وتسويتها خمسمائة سنة ، وهي تعادل الفترة التي استلزمها حدوث التوازن بين القبائل الالمانية وروما القديمة ، ومن اهم وظائف الحرب التقريب بين الامم المتحاربة ، وليست الحرب هدما وتدميرا فحسب ، فانها كذلك وسيلة من وسائل امتزاج الامم وتلاقي الثقافات ، وقد تستحيل العداوة احتراما وعطفا ، ولكنها لا تتحول الى عدم اكتراث ، وكثيرا ما يسبق الصلح والوئام الصراع السياسي الشديد والخصام والمعارك الحربية .

وفي ضوء هذه الافكار نرى أن العلاقة بين روسيا والغرب تزداد توترا ، وقد غزت اوروبا روسيا مرات عدة قبل القرن العشرين ، ومنذ عهد غزو ((**نابليون**)) لروسيا في سنة ١٨١٢ اصبحت الخلافات بين اوروبا وروسيا كبيرة الأهمية ، وذلك لأن الاوربيين بدأ يجتذبهم الشرق وبدأ الروسيون من ناحية اخرى يشتبكون اكثر فأكثر في المشكلات الاوربية ، واهم نتائج الثورة الفرنسية والحروب النابليونية — في رأى ((شوبارت)) — ليس هو قتل الملك **لويس السادس عشر** وانما هو حريق ((**موسكو**)) ويقظة السلافيين ، وبهذه الطريقة دخل الشرق الروسي في تاريخ أوروبا ، ومنذ ذلك الحين بدأ يشغل بال أوروبا شيئان : الثورة وروسيا .

وقد استمر الصراع السياسي بين روسيا والغرب في تزايد منذ سنة ١٨١٢ وحاول الغرب بغير

انقطاع اضعاف روسيا والوقوف فى سبيل تقدمها وسحقها اقتصاديا وسياسيا وحربيا ، وفضلا عن الهجوم على روسيا الذى قامت به بعض الدول الاوربية منفردة فان اوربا مجتمعة غزت روسيا سنة ١٨٥٤ ((حرب القرم)) ، وهددت بالعودة الى ذلك مرات عدة ، وفى سنة ١٩١٤ اعادت محاولة الغزو وبعد ان رد الروسيون الهجوم عليهم بقيام الثورة الروسية حاول الغرب مرة اخرى فى سنة ١٩١٨ أن يرسل حملات لسحق الثورة الروسية، وكتم إنفاسها بالحجر الصحى،وتحطيمها بانتزاع الكثير من اجزائها الاسيوية الشرقية والغربية ، ولما اخفق الغرب فى تحقيق هذه الغاية نظم الفاشية والنازية وما الى ذلك من القوى المعادية لروسيا واوجد قوة ضخمة جديدة حربية للقيام بغزو جديد لروسيا ((وقد ظهر كتاب ((شوبارت سنة ١٩٣٨ قبل الحرب الكبرى الثانية)) وموجز القول ان حرب سنة ١٩١٤ بدأت حرب «مائةسنة» جديدة بين الغرب البروميثيوسى وروسيا ، او بالأحرى الشرق تحت زعامة روسيا ، والمصير التاريخىلروسيا هو الثورة علىالغرب البروميثيوسى وتولى زعامة الانسانية فى حركة توحيد العالم التى هى رسالة الثقافة الرسالية ، وقد تنبأ بقيام روسيا بهذا الدور ((**نابليون**)) سنة ١٨١٦ و ((**دانيليفسكى**)) سنة ١٨٦٩ و ((**اشبنجلر**)) سنة ١٩١٨ ، ومحور التاريخ يقترب شيئا فشيئا من الشرق ، وجميع المعارك المحزنة والحوادث العجيبة الشأن المختلفة ، مثل الشيوعية الروسية والنازية الالمانية ، ليست سوى مظاهر يمكن ان نرى خلفها حركة الاتجاه الى وحدة الانسانية فى ظل الثقافة الرسالية الجديدة القائمة على الحب ، وهذا هو معنى مشكلة الصراع بين روسيا والغرب .

ويعقد ((شوبارت)) فى كتابه فصلا للموازنة بين تاريخ الروح البروميثياسية والروح الروسية ، ويعرض فى هذا الفصل تحليلات نفسية موجزة للامم الغربية المختلفة وبخاصة الامة الالمانية والامة الفرنسية والبريطانية والاسبان ..

والروح الروسية فى رأيه تمثل الروح المتناسقة وذلك قبل ان يضعفها الغرب ويشوهها ، ويخمد أنفاسها حينا من الزمن ، وقد أثرت مؤثرات الغرب البروميثياسية فى النفس الروسية ونقلتها من طبيعتها التناسقية الى الطبيعة الرسالية ، وتبدو الطبيعة التناسقية فىالعقيدة الارثوذكسيةالروسية القديمة فهى متسامحة معتدلة تشيد بفضيلة التواضع وهدوء الفكر ، واليقظة الروحية ، والنبل الاخلاقى والشجاعة الادبية ، والتوازن الداخلى الكلى . ويمكن ان نرى هذه السمات فى نظام الكنيسة الروسية القديمة وتعاليمها وشعائرها ، ويبدو اشعاع هذه الروح المتناسقة فى الفلسفة الروسية السائدة ومفاهيمها الاخلاقية ، وعدم وجود أى لون من الوان الاضطهاد الشعبى او طائفة من الارستقراطية ذات الامتيازات او ملوك وعواهل وقياصرة فى روسيا قبل العهد المغولى ، وفى ذلك التقارب بين الروح الروسية و ((**افلاطون**)) على نقيض الروح الغربية و ((**ارسطو**)) ، وتتجلى هذه الروح الروسية فى ((**بوشكين**)) اعظم شعراء روسيا .

وحقيقة ان الروح الروسية المتناسقة شوهتها وطغت عليها المؤثرات البيزانطية ، وفرضت عليها فكرة الحكومة الاوتقراطية ، وكذلك الحكم المغولى الذى استمر مدة مائتين وخمسين سنة والغزوات الالمانية فى القرن الثالثعشر ، ومحاولات «تغريب» روسيا التى قام بها بعد ذلك **بطرس الأكبر** ، والقرون الثلاثة التى سادت فيها الثقافة البطلية البروميثياسية ، واخيرا الماركسية والشيوعية والنزعة المادية وجميعها من ثمرات الروح البروميثياسية لا من خلق الروح الروسية الحقيقية وقد غيرت هذه المؤثرات جميعها الروح الروسية واثرت فى ثقافة روسيا ونظمها ، ونتيجة لهذه المؤثرات تحولت الروح الروسية من الروحالمتناسقة الى الروح الرسالية ، وهذه الروح الرسالية ظاهرة الأثر فى الأدب الروسى خلال القرن التاسع عشر وكذلك فى ادب القرن العشرين وبخاصة فى ((**جوجول**)) و ((**دستويفسكى**)) و ((**تولستوى**)) و ((**اندريف**)) و ((**جوركى**)) و ((**تشيكوف**)) وحتى فى كتاب العهد السوفيتى ، وتبدو كذلك فى الفلسفة الروسية التى يمثلها ((**سولوفيف**)) و ((**برديائف**)) و ((**لوسكى**)) وغيرهم وتبدو هذه الروح الرسالية فى السياسة الشيوعية الروسية مشوهة الى حد ما لأن طبيعة الروح البروميثياسية التى تولدت منها الشيوعية تبعث فى الروح الرسالية الروسية حماسة شديدة لاعادة بناء العالم واصلاح اموره .

انقطاع اضعاف روسيا والوقوف فى سبيل تقدمها وسحقها اقتصاديا وسياسيا وحربيا ، وفضلا عن الهجوم على روسيا الذى قامت به بعض الدول الاوربية منفردة فان اوربا مجتمعة غزت روسيا سنة ١٨٥٤ « حرب القرم » ، وهددت بالعودة الى ذلك مرات عدة ، وفى سنة ١٩١٤ اعادت محاولة الغزو وبعد ان رد الروسيون الهجوم عليهم بقيام الثورة الروسية حاول الغرب مرة اخرى فى سنة ١٩١٨ أن يرسل حملات لسحق الثورة الروسية، وكتم إنفاسها بالحجر الصحى،وتحطيمها بانتزاع الكثير من اجزائها الاسيوية الشرقية والغربية ، ولما اخفق الغرب فى تحقيق هذه الغاية نظم الفاشية والنازية وما الى ذلك من القوى المعادية لروسيا واوجد قوة ضخمة جديدة حربية للقيام بغزو جديد لروسيا « وقد ظهر كتاب « شوبارت سنة ١٩٣٨ قبل الحرب الكبرى الثانية » وموجز القول ان حرب سنة ١٩١٤ بدأت حرب «مائةسنة» جديدة بين الغرب البروميثيوسى وروسيا ، او بالأحرى الشرق تحت زعامة روسيا ، والمصير التاريخى لروسيا هو الثورة على الغرب البروميثيوسى وتولى زعامة الانسانية فى حركة توحيد العالم التى هى رسالة الثقافة الرسالية ، وقد تنبأ بقيام روسيا بهذا الدور « **نابليون** » سنة ١٨١٦ و « **دانيليفسكى** » سنة ١٨٦٩ و « **اشبنجلر** » سنة ١٩١٨ ، ومحور التاريخ يقترب شيئا فشيئا من الشرق ، وجميع المعارك المحزنة والحوادث العجيبة الشأن المختلفة ، مثل الشيوعية الروسية والنازية الالمانية ، ليست سوى مظاهر يمكن ان نرى خلفها حركة الاتجاه الى وحدة الانسانية فى ظل الثقافة الرسالية الجديدة القائمة على الحب ، وهذا هو معنى مشكلة الصراع بين روسيا والغرب .

ويعقد « شوبارت » فى كتابه فصلا للموازنة بين تاريخ الروح البروميثياسية والروح الروسية ، ويعرض فى هذا الفصل تحليلات نفسية موجزة للامم الغربية المختلفة وبخاصة الامة الالمانية والامة الفرنسية والبريطانية والاسبان ..

والروح الروسية فى رأيه تمثل الروح المتناسقة وذلك قبل ان يضعفها الغرب ويشوهها ، ويخمد أنفاسها حينا من الزمن ، وقد أثرت مؤثرات الغرب البروميثياسية فى النفس الروسية ونقلتها من طبيعتها التناسقية الى الطبيعة الرسالية ، وتبدو الطبيعة التناسقية فى العقيدة الارثوذكسية الروسية القديمة فهى متسامحة معتدلة تشيد بفضيلة التواضع وهدوء الفكر ، واليقظة الروحية ، والنبل الاخلاقى والشجاعة الادبية ، والتوازن الداخلى الكلى . ويمكن ان نرى هذه السمات فى نظام الكنيسة الروسية القديمة وتعاليمها وشعائرها ، ويبدو اشعاع هذه الروح المتناسقة فى الفلسفة الروسية السائدة ومفاهيمها الاخلاقية ، وعدم وجود أى لون من الوان الاضطهاد الشعبى او طائفة من الارستقراطية ذات الامتيازات او ملوك وعواهل وقياصرة فى روسيا قبل العهد المغولى ، وفى ذلك التقارب بين الروح الروسية و « **افلاطون** » على نقيض الروح الغربية و « **ارسطو** » ، وتتجلى هذه الروح الروسية فى « **بوشكين** » اعظم شعراء روسيا .

وحقيقة ان الروح الروسية المتناسقة شوهتها وطغت عليها المؤثرات البيزانطية ، وفرضت عليها فكرة الحكومة الاوتقراطية ، وكذلك الحكم المغولى الذى استمر مدة مائتين وخمسين سنة والغزوات الالمانية فى القرن الثالثعشر ، ومحاولات «تغريب» روسيا التى قام بها بعد ذلك **بطرس الأكبر** ، والقرون الثلاثة التى سادت فيها الثقافة البطلية البروميثياسية ، واخيرا الماركسية والشيوعية والنزعة المادية وجميعها من ثمرات الروح البروميثياسية لا من خلق الروح الروسية الحقيقية وقد غيرت هذه المؤثرات جميعها الروح الروسية واثرت فى ثقافة روسيا ونظمها ، ونتيجة لهذه المؤثرات تحولت الروح الروسية من الروح المتناسقة الى الروح الرسالية ، وهذه الروح الرسالية ظاهرة الأثر فى الأدب الروسى خلال القرن التاسع عشر وكذلك فى ادب القرن العشرين وبخاصة فى « **جوجول** » و « **دستويفسكى** » و « **تولستوى** » و « **اندريف** » و « **جوركى** » و « **تشيكوف** » وحتى فى كتاب العهد السوفيتى ، وتبدو كذلك فى الفلسفة الروسية التى يمثلها « **سولوفيف** و « **برديائف** » و « **لوسكى** » وغيرهم وتبدو هذه الروح الرسالية فى السياسة الشيوعية الروسية مشوهة الى حد ما لأن طبيعة الروح البروميثياسية التى تولدت منها الشيوعية تبعث فى الروح الرسالية الروسية حماسة شديدة لاعادة بناء العالم واصلاح اموره .

والروح الغربية يتفشى فيها الخوف والقلق ، اما الروح الروسية فأساسها الثقة والاطمئنان الى القوى الداخلية المتسامية ، والروح الغربية شديدة الاثرة نزاعة الى الفردية محبة للتنافس ، اما الروح الروسية فانها روح جماعية ميالة الى التعاون ، والمسيح الروسى كما صوره دستويفسكى برىء من عنصر القيصرية والنزعة الاستعمارية ومن أى نوع من أنواع حب السيطرة ، والفكرة القومية الغالبة على روسيا هى فكرة تحرير الانسانية وتوحيدها

ويختم ((**شوبارت**)) كتابه بتأكيد فكرته فى ان النموذج البروميثياسى الغربى مشرف على الزوال وان الروح الرسالية الجديدة قد ولدت فى روسيا وان الرجل الرسالى فى روسيا ليس هو الانسان الروسى فى سنة ١٩١٧ او فى سنة ١٧٨٩ وانما هو انسان جديد شرقى الروح وقد عرفت روحه مأساة الاستشهاد والتضحية ، وهو برغم كونه روسيا اصيلا قد ورث فى الوقت نفسه القيم الغربية الخالدة جميعها ، وهذا الرجل فى سبيل الظهور وسيكتمل نضجه وتتكشف قوته الخالقة فى المستقبل الذى سيتولى فيه القيادة فروسيا القادمة حاملة تلك الرسالة وهى التى ستعيد الخصب الى جدوبة الحياة الانسانية فى هذا العصر ويقول ((شوبارت)) فى خاتمة كتابه :

((اوربا المعاصرة شكل بلا حياة ، وروسيا حياة بغير صورة ، والانجليزى يريد ان يرى الحياة مصنعا ، والفرنسى يريد ان يراها غرفة استقبال ، والالمانى يريد أن يراها ثكنة عسكرية ، والروسى يريد ان يراها معبدا ، والانجليزى يجرى وراء الربح والفرنسى يطلب المجد ، والالمانى يريد السيطرة والاستعلاء ، اما الروسى فانه يسعى الى التضحية ، والروسى لا يريد من جاره سوى الاخوة ، وهذا هو جوهر الاخوة الروسية ، وهو الذى يستطيع تحرير الانسانية من فردية الانسان الاعلى))

و ((شوبارت)) كما هو واضح من كتابه شديد الاعجاب بالامة الروسية وذلك برغم كراهته للنظام الشيوعى وضيقه به ، وهو فى ذهابه الى أن روسيا ستقوم بالدور الرئيسى فى مسرح الحياة الانسانية القادمة يتفق مع المفكر الالمانى ((أزوالد اشبنجلر)) مؤلف كتاب ((تدهور الغرب)) ، واراء هذين الفيلسوفين تعتمد على الحدس والانطباعات النفسية اكثر مما تعتمد على الادلة العلمية المقنعة ولكنها مع ذلك تدل على الكثير من النفاذ ، وسعة الاطلاع ، والقدرة على الموازنة والتحليل .

وسواء اقتنع الانسان بصحة آرائه أو خالفه فيها فانه لايسعه بعد قراءة كتابه الا أن ينظر الى مشكلة الخلاف بين روسيا والغرب ، او بين الشرق والغرب فى ضوء جديد وادراك أعمق .

والروح الغربية يتفشى فيها الخوف والقلق ، اما الروح الروسية فأساسها الثقة والاطمئنان الى القوى الداخلية المتسامية ، والروح الغربية شديدة الاثرة نزاعة الى الفردية محبة للتنافس ، اما الروح الروسية فانها روح جماعية ميالة الى التعاون ، والمسيح الروسى كما صوره دستويفسكى برىء من عنصر القيصرية والنزعة الاستعمارية ومن اى نوع من أنواع حب السيطرة ، والفكرة القومية الغالبة على روسيا هى فكرة تحرير الانسانية وتوحيدها

ويختم ((شوبارت)) كتابه بتأكيد فكرته فى ان النموذج البروميثياسى الغربى مشرف على الزوال وان الروح الرسالية الجديدة قد ولدت فى روسيا وان الرجل الرسالى فى روسيا ليس هو الانسان الروسى فى سنة ١٩١٧ او فى سنة ١٧٨٩ وانما هو انسان جديد شرقى الروح وقد عرفت روحه مأساة الاستشهاد والتضحية ، وهو برغم كونه روسيا اصيلا قد ورث فى الوقت نفسه القيم الغربية الخالدة جميعها ، وهذا الرجل فى سبيل الظهور وسيكتمل نضجه وتتكشف قوته الخالقة فى المستقبل الذى سيتولى فيه القيادة فروسيا القادمة حاملة تلك الرسالة وهى التى ستعيد الخصب الى جدوبة الحياة الانسانية فى هذا العصر ويقول ((شوبارت)) فى خاتمة كتابه :

((اوربا المعاصرة شكل بلا حياة ، وروسيا حياة بغير صورة ، والانجليزى يريد ان يرى الحياة مصنعا ، والفرنسى يريد ان يراها غرفة استقبال ، والالمانى يريد أن يراها ثكنة عسكرية ، والروسى يريد ان يراها معبدا ، والانجليزى يجرى وراء الربح والفرنسى يطلب المجد ، والالمانى يريد السيطرة والاستعلاء ، اما الروسى فانه يسعى الى التضحية ، والروسى لا يريد من جاره سوى الاخوة ، وهذا هو جوهر الاخوة الروسية ، وهو الذى يستطيع تحرير الانسانية من فردية الانسان الاعلى))

و ((شوبارت)) كما هو واضح من كتابه شديد الاعجاب بالامة الروسية وذلك برغم كراهته للنظام الشيوعى وضيقه به ، وهو فى ذهابه الى أن روسيا ستقوم بالدور الرئيسى فى مسرح الحياة الانسانية القادمة يتفق مع المفكر الالمانى ((أزوالد اشبنجلر)) مؤلف كتاب ((تدهور الغرب)) ، واراء هذين الفيلسوفين تعتمد على الحدس والانطباعات النفسية اكثر مما تعتمد على الادلة العلمية المقنعة ولكنها مع ذلك تدل على الكثير من النفاذ ، وسعة الاطلاع ، والقدرة على الموازنة والتحليل .

وسواء اقتنع الانسان بصحة آرائه أو خالفه فيها فانه لايسعه بعد قراءة كتابه الا أن ينظر الى مشكلة الخلاف بين روسيا والغرب ، او بين الشرق والغرب فى ضوء جديد وادراك أعمق .